

ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΥ
ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ.

PLUTARCH
ÜBER DIE MUSIK

VON

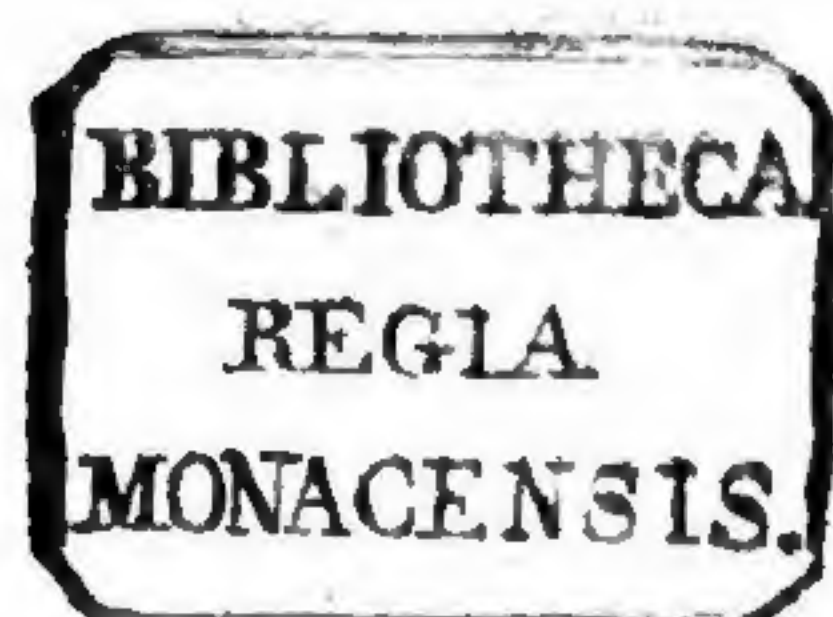
RUDOLPH WESTPHAL.

BRESLAU.

VERLAG VON F. E. C. LEUCKART.

(CONSTANTIN SANDER.)

1865.



ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΥ
ΠΕΡΙ
ΜΟΥΣΙΚΗΣ.

ΤΑ ΤΟΥ ΔΙΑΛΟΓΟΥ ΠΡΟΣΩΠΑ
ΟΝΗΣΙΚΡΑΤΗΣ ΣΩΤΗΡΙΧΟΣ ΛΥΣΙΑΣ.



ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΥ ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ.

I.

1 Ἡ μὲν Φωκίωνος τοῦ Χρηστοῦ γυνὴ κόσμον αὐτῆς ἔλεγεν εἶναι τὰ Φωκίωνος στρατηγήματα· ἐγὼ δὲ κόσμον ἑμὸν οὐ μόνον ἴδιον, ἀλλὰ γὰρ καὶ κοινὸν τῶν οἰκείων πάντων ἡγοῦμαι τὴν τοῦ ἑμοῦ διδασκάλου περὶ λόγους σπουδὴν. τῶν μὲν γὰρ στρατηγῶν τὰ ἐπιφανέστατα κατ-
 ορᾶν ὡς σωτηρίας μόνον οἶδαμεν τῆς ἐκ τῶν παραχρῆμα κινδύνων 5
 αἰτία γιγνόμενα στρατιώταις ὀλίγοις, ἢ πόλει μιᾷ, ἢ καὶ ἐνί τινι ἔσθναι, βελτίους δ' οὐδαμῶς ποιῶντα οὔτε τοὺς στρατιώτας, οὔτε τοὺς πολίτας, ἀλλ' οὐδέ τοὺς ὁμοεσθνεῖς. τὴν δὲ παιδείαν οὐσίαν εὐδαιμο-
 νίας οὔσαν αἰτίαν τ' εὐβουλίας οὐ μόνον ἔστιν εὐρεῖν ἢ οἴκῳ, ἢ πόλει, ἢ ἔσθναι χρησίμην, ἀλλὰ παντὶ τῷ τῶν ἀνθρώπων γένει. ὅσω οὖν ἡ ἐκ 10
 παιδείας ὠφέλεια μέζων πάντων στρατηγημάτων, τοσούτῳ καὶ ἡ περὶ αὐτῆς μνήμη ἀξία σπουδῆς.

II.

2 Τῇ γοῦν δευτέρᾳ τῶν Κρονίων ἡμέρᾳ ὁ καλὸς Ὀνησικράτης ἐπὶ τὴν ἐστίαν ἄνδρας μουσικῆς ἐπιστήμονας παρακεκλήκει. ἦσαν δὲ Σωτήριχος Ἀλεξανδρεὺς καὶ Λυσίας, εἰς τις τῶν σύνταξιν παρ' αὐτοῦ 15
 λαμβανόντων. ἐπεὶ δὲ τὰ νομιζόμενα συντετέλεστο, τὸ μὲν αἴτιον τῆς ἀνθρώπου φωνῆς, ἔφη, ὅ τι ποτ' ἐστίν, ὧ ἐταῖροι, νῦν ἐπιζητεῖν οὐ συμποτικόν· σχολῆς γὰρ νηφαλιωτέρας δεῖται τὸ θεώρημα. ἐπεὶ δ' ὀρίζονται τὴν φωνὴν οἱ ἄριστοι γραμματικοὶ ἀέρα πεπληγμένον αἰσθη-
 τὸν ἀκοῇ, τυγχάνομέν τε χθρὲς ἐζητηκότες περὶ γραμματικῆς, ὡς 20
 τέχνης ἐπιτηδείου γραμμαῖς τὰς φωνὰς δημιουργεῖν καὶ ταμιεύειν τῇ ἀναμνήσει, ἴδωμεν τίς μετὰ ταύτην δευτέρα πρέπουσα φωνῇ ἐπιστήμη. οἶμαι δὲ ὅτι μουσική. ὑμνεῖν γὰρ εὐσεβὲς καὶ προηγούμενον ἀνθρώ-
 ποις τοὺς χαρισαμένους αὐτοῖς μόνοις τὴν ἑναρᾶρον φωνὴν θεοῦς. τοῦτο δὲ καὶ Ὅμηρος ἐπ' ἐσημήνατο, ἐν οἷς λέγει

25

5 οἶδαμεν om. P. || 6 γινόμενα BE. || 8 παιδίαν P. || 9 εὐβουλίας E. || 10 τῶν om. B.
 11 περὶ om. B. || 14 ἐστίαν P. || 14 παρακεκλήκει P. || 17 ὧ om. P.
 22 φωνῇ ἐπιστήμη D.

οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν λάσκοντο
καλὸν αἰδόντες παιήονα, κοῦροι Ἀχαιῶν,
μέλποντες ἐκάεργον. ὁ δὲ φρένα τέρπετ' ἀκούων.

ἄγε δὴ ὦ μουσικῆς θιασῶται, τίς πρῶτος ἐχρήσατο μουσικῇ ἀνα-
μνήσατε τοὺς ἐταίρους, καὶ τί εὔρε πρὸς αὔξησιν ταύτης ὁ χρόνος, ⁵
καὶ τίνες εὐδόκιμοι γεγόνασιν τῶν τὴν μουσικὴν ἐπιστήμην μεταχειρι-
σαμένων, ἀλλὰ μὲν καὶ εἰς πόσα καὶ εἰς τίνα χρήσιμον τὸ ἐπιτή-
δευμα.

III.

3 Ταῦτα μὲν εἶπεν ὁ διδάσκαλος. | Ὁ δὲ Λυσίας ὑπολαβὼν, παρὰ
πολλοῖς, ἔφη, ἐζητημένον πρόβλημα ἐπιζητεῖς, ἀγαθὲ Ὀνησίκρατες. ¹⁰
τῶν τε γὰρ Πλατωνικῶν οἱ πλεῖστοι καὶ τῶν ἀπὸ τοῦ περιπάτου φιλο-
όφων οἱ ἄριστοι περὶ τε τῆς ἀρχαίας μουσικῆς συντάξαι ἐσπούδασαν
καὶ περὶ τῆς αὐτῇ γεγεννημένης παραφθορᾶς. ἀλλὰ γὰρ καὶ γραμμα-
τικῶν καὶ ἁρμονικῶν οἱ ἐπ' ἄκρον παιδείας ἐληλακότες πολλὴν σπου-
δὴν περὶ τοῦτο πεποίηνται. πολλὰ γοῦν ἢ τῶν συντεταχότων διαφωνία. ¹⁵

IV.

Ηρακλείδης δ' ἐν τῇ συναγωγῇ τῶν ἐν μουσικῇ τὴν κιθαρῳ-
δίαν καὶ τὴν κιθαρῳδικὴν ποίησιν πρῶτόν φησιν Ἀμφίωνα ἐπινοῆ-
σαι τὸν Διὸς καὶ Ἀντιόπης, τοῦ πατρὸς δηλονότι διδάξαντος αὐτόν.
πιστοῦται δὲ τοῦτο ἐκ τῆς ἀναγραφῆς τῆς ἐν Σικυῶνι ἀποκειμένης
δι' ἧς τὰς τε ἱερείας τὰς ἐν Ἀργεὶ καὶ τοὺς ποιητὰς καὶ τοὺς μου- ²⁰
σικοὺς ὀνομάζει. Κατὰ δὲ τὴν αὐτὴν ἑλικίαν καὶ Δίνον τὸν ἐξ Εὐ-
βοίας θρόνους πεποιηκέναι λέγει, καὶ Ἀνδρην τὸν ἐξ Ἀνδρηδόνος τῆς
Βοιωτίας ὕμνους, καὶ Πίερον τὸν ἐκ Πιερίας τὰ περὶ τὰς μούσας
ποιήματα. Ἀλλὰ καὶ Φιλάμμωνα τὸν Δελφὸν Λητοῦς τε καὶ Ἀρ-
τέμιδος καὶ Ἀπόλλωνος γένεσιν δηλῶσαι ἐν μέλεσι, καὶ χοροὺς πρῶτον ²⁵
περὶ τὸ ἐν Δελφοῖς ἱερὸν στῆσαι. Θάμυριν δὲ τὸ γένος Θράκα

1 II A 472. || 6 γεγόνασιν εὐδόκιμοι P, Du. || 7 χρήσιμα P.

13 αὐτῇ Xy Wy, αὐτῆς ABDEPStFr, αὐτοῖς C Al Ba.

13 παραφθορᾶς E. || 16. 17 κιθαρῳδίαν καὶ τὴν om. V Volkm.

21 Δίνον libb. || 23 Πίερον Bu, Πιέριον libb.

24 Δελφὸν ABCDE Bu, ἀδελφὸν PZ...

25 γέννησιν P.

26 Θράκα καὶ V Volkm.

εὐφωνότερον καὶ ἐμμελέστερον πάντων τῶν τότε ᾄσαι, ὥς ταῖς μούσαις κατὰ τοὺς ποιητὰς εἰς ἀγῶνα καταστῆναι. πεποιηκέναι δὲ τοῦτον ἱστορεῖται Τιτάνων πρὸς τοὺς θεοὺς πόλεμον. Γεγονέναι δὲ καὶ Δημόδοκον Κερκυραῖον παλαιὸν μουσικόν, ὃν πεποιηκέναι Ἰλίου τε πόρῳησιν καὶ Ἀφροδίτης καὶ Ἡφαίστου γάμον. ἀλλὰ μὴν καὶ Φήμιον Ἰθακήσιον νόστον τῶν ἀπὸ Τροίας μετ' Ἀγαμέμνονος ἀνακομισθέντων ποιῆσαι. Οὐ λελυμένην δ' εἶναι τῶν προειρημένων τὴν τῶν ποιημάτων λέξιν καὶ μέτρον οὐκ ἔχουσιν, ἀλλὰ καθάπερ Στησιχόρου τε καὶ τῶν ἀρχαίων μελοποιῶν οἱ ποιοῦντες ἔπη τούτοις μέλη περιετίθεσαν.

10

V.

Καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον ἔφη κιθαρῳδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν. ἀποφῆναι δὲ τοῦτον λέγει ὀνόματα πρῶτον τοῖς κιθαρῳδικοῖς νόμοις. Ὁμοίως δὲ Τερπάνδρῳ Κλονᾶν τὸν πρῶτον συστησάμενον τοὺς αὐλωδικοὺς νόμους καὶ τὰ προσόδια 15 ἐλεγείων τε καὶ ἐπῶν ποιητὴν γεγονέναι. καὶ Πολύμνηστον τὸν Κολοφώνιον τὸν μετὰ τοῦτον γενόμενον τοῖς αὐτοῖς χρήσασθαι ποιήμασιν.

4 Οἱ δὲ νόμοι οἱ κατὰ τούτους, ἀγαθὲ Ὀνησίκρατες, αὐλωδικοὶ ἦσαν ἀπόθετος, ἔλεγος, κωμάρχιος, σχοινίων, Κηπίων, ἐπικτήδεις καὶ τριμερής. ὑστέρω δὲ χρόνῳ καὶ τὰ Πολυμνάστια καλούμενα ἐξευρέθη. 20 Οἱ δὲ τῆς κιθαρῳδίας νόμοι πρότερον πολλῷ χρόνῳ τῶν αὐλωδικῶν κατεστάθησαν ἐπὶ Τερπάνδρου. ἐκεῖνος γοῦν τοὺς κιθαρῳδικοὺς πρότερος ὠνόμασε, βοιώτιόν τινα καὶ αἰόλιον, τροχαῖόν τε καὶ ὄξύν, Κηπίωνά τε καὶ Τερπάνδρειον καλῶν, ἀλλὰ μὴν καὶ τετραοίδιον. πεποίηται δὲ τῷ Τερπάνδρῳ καὶ προσίμια κιθαρῳδικὰ ἐν ἔπεσιν. 25 ὅτι δὲ οἱ κιθαρῳδικοὶ νόμοι οἱ πάλαι ἐξ ἐπῶν συνίσταντο, Τιμόθεος ἐδήλωσε. τοὺς γοῦν πρώτους νόμους ἐν ἔπεσι διαμιγνύων διδυραμβωκὴν

8 Στησιχόρου libb., ἡ Στησιχόρου Wy. || 12 τοῦ ἑαυτοῦ P.

15 προσόδια B, προσήδια rell. || 19 ἔλεγος Franke Volkm., ἔλεγος libb.

19 ἐπικτήδεις] τε καὶ δεῖος libb. Du, Λύδιος Salmas., Τενέδιος Amyot. Volkm., τ. κ. Λεῖος Wy., τ. κ. Τεῖος Bu. || 20 Πολυμνάστια B.

20 τριμερής Xy., τριμελής libb.

23 πρότερος BDEP Fr., πρότερον Wy Du, πρῶτος Volkm.

24 Τερπάνδρειον BDP, Τερπάνδριον EZ.

λέξιν ἦδεν, ὅπως μὲν εὐδὺς φανῇ παρανομῶν εἰς τὴν ἀρχαίαν μουσικήν.

Ἐοικε δὲ κατὰ τὴν τέχνην τὴν κιθαρῳδικὴν ὁ Τέρπανδρος διεννοχέναι· τὰ Πύθια γὰρ τετράκις ἐξῆς νενικηκῶς ἀναγέγραπται. καὶ τοῖς χρόνοις δὲ σφόδρα παλαιός ἐστι. πρεσβύτερον γοῦν αὐτὸν ὁ Ἀρχιλόχου ἀποφαίνει Γλαῦκος ὁ ἐξ Ἰταλίας ἐν συγγράμματι τῷ περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν. φησὶ γὰρ αὐτὸν δεύτερον γενέσθαι μετὰ τοὺς πρώτους ποιήσαντας αὐλητικὴν. (Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῇ συναγωγῇ τῶν περὶ Φρυγίας κρούματα Ὀλυμπον ἔφη πρῶτον εἰς τοὺς Ἕλληνας κομίσαι, ἔτι δὲ καὶ τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους· Ὑαγνιν δὲ πρῶτον αὐλῆσαι, εἶτα τὸν τούτου υἱὸν Μαρσύαν, εἶτ' Ὀλυμπον). ἐξηλωκέναι δὲ τὸν Τέρπανδρον Ὀμήρου μὲν τὰ ἔπη, Ὀρφείως δὲ τὰ μέλη. ὁ δ' Ὀρφεὺς οὐδένα φαίνεται μεμιμημένος. οὐδεὶς γάρ πω γεγέννητο, εἰ μὴ οἱ τῶν αὐλητικῶν ποιηταί· τούτοις δὲ κατ' οὐδὲν τὸ Ὀρφικὸν ἔργον ἔοικε. Κλονᾶς δὲ ὁ τῶν αὐλῳδικῶν νόμων ποιητῆς 15 ὁ ὀλίγῳ ὕστερον Τερπάνδρου γενόμενος, ὥς μὲν Ἀρκάδες λέγουσι, Τεγεάτης ἦν, ὥς δὲ Βοιωτοί, Θηβαῖος. μετὰ δὲ Τέρπανδρον καὶ Κλονᾶν Ἀρχιλόχος παραδίδοται γενέσθαι. ἄλλοι δὲ τινες τῶν συγγραφέων Ἀρδαλὸν φασὶ Τροιζήνιον πρότερον Κλονᾶ τὴν αὐλῳδικὴν συστήσασθαι μουσικὴν. γεγονέναι δὲ καὶ Πολύμνηστον ποιητὴν Μέλητος 20 τοῦ Κολοφωνίου υἱόν, ὃν Πολύμνηστόν τε καὶ Πολυμνήστην νόμους ποιῆσαι.

Περὶ δὲ Κλονᾶ ὅτι τὸν ἀπόθετον νόμον καὶ σχοινίωνα πεποιηκῶς εἶη, μνημονεύουσιν οἱ ἀναγεγραφότες. τοῦ δὲ Πολυμνήστου καὶ Πίνδαρος καὶ Ἀλκιμᾶν οἱ τῶν μελῶν ποιηταὶ ἐμνημόνευσαν. Τινὰς 25 δὲ τῶν νόμων τῶν κιθαρῳδικῶν τῶν ὑπὸ Τερπάνδρου πεποιημένων Φυλάμμωνα φασὶ τὸν ἀρχαῖον τὸν Δελφὸν συστήσασθαι.

6 ἐν συγγράμματι τινι τῷ BCDEPZ, ἐν συγγράμματι τινι τῶν A, συγγραμμάτων τῷ P. Correxist Wy.

8 αὐλητικὴν] αὐλῳδικὴν libb.

14 αὐλητικῶν] αὐλῳδικῶν libb.

16 ὀλίγον P. || 18 παραδίδοται B.

21 Πολύμνηστον δὲ καὶ Πολυμνήστιον νόμον Volkman.

26 ὑπὲρ Τερπάνδρου P.

6 Τὸ δ' ὅλον ἢ μὲν κατὰ Τέρπανδρον κιθαρωδία καὶ μέχρι τῆς Φρύνιδος ἡλικίας παντελῶς ἀπλῇ τις οὔσα διετέλει. οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτω ποιεῖσθαι τὰς κιθαρωδίας ὥς νῦν, οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἁρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς. ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἐκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν· διὸ καὶ ταύτην ἐπωνυμίαν εἶχον. νόμοι γὰρ προσ- 5 ηγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι ὥς ἐβούλοντο καθ' ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως· τὰ γὰρ πρὸς τοὺς θεοὺς ἀφοσιωσάμενοι ἐξέβαινον εὐθὺς ἐπὶ τε τὴν Ὀμήρου καὶ τῶν ἄλλων ποιήσιν. δῆλον δὲ τοῦτ' ἔστι διὰ τῶν Τερπάνδρου προοιμίων. Ἐποιήθη δὲ καὶ τὸ σχῆμα τῆς κιθάρας πρῶτον κατὰ Κηπίωνα τὸν Τερπάνδρου μα- 10 θητήν. ἐκλήθη δ' Ἀσιάς διὰ τὸ κεχρῆσθαι τοὺς Λεσβίους αὐτῇ κιθαρωδοῦς πρὸς τῇ Ἀσίᾳ κατοικοῦντας. Τελευταῖον δὲ Περικλείτον φασι κιθαρῶδὸν νικῆσαι ἐν Λακεδαίμονι Κάρνεια τὸ γένος ὄντα Λέσβιον. τούτου δὲ τελευτήσαντος τέλος λαβεῖν Λεσβίοις τὸ συνεχές τῆς κατὰ τὴν κιθαρῶδιαν διαδοχῆς. ἔνιοι δὲ πλανώμενοι νομίζουσι 15 κατὰ τὸν χρόνον Τερπάνδρου Ἰππώνακτα γεγονέναι. φαίνεται δὲ Ἰππώνακτος καὶ Περικλείτος ὢν πρεσβύτερος.

VI.

7^a Ἐπεὶ δὲ τοὺς αὐλωδικοὺς νόμους καὶ κιθαρωδικοὺς ὁμοῦ τοὺς ἀρχαίους ἐμπεφανίκαμεν, μεταβησόμεθα ἐπὶ νόμους τοὺς αὐλητικούς. Λέγεται γὰρ τὸν προειρημένον Ὀλύμπον αὐλητὴν ὄντα τῶν ἐκ Φρυ- 20 γίας ποιῆσαι νόμον αὐλητικὸν εἰς Ἀπόλλωνα τὸν καλούμενον πολυ- 7^c κέφαλον· οὗτος γὰρ παιδικὰ γενόμενος Μαρσύου καὶ τὴν αὐλῆσιν μαθὼν παρ' αὐτοῦ τοὺς νόμους τοὺς ἁρμονικοὺς ἐξήνεγκεν εἰς τὴν Ἑλλάδα, οἷς νῦν χρῶνται οἱ Ἕλληνες ἐν ταῖς ἐορταῖς τῶν θεῶν. ἄλλοι δὲ Κράτητος εἶναί φασι τὸν πολυκέφαλον νόμον γενομένου μα- 25 θητοῦ Ὀλύμπου· ὁ δὲ Πρατίνας Ὀλύμπου φησὶν εἶναι τοῦ νεωτέρου

6. 7 παρ. καθ' ἕκαστον... θεοὺς ὡς βοῦλονται ἀφοσ. libb. Correx. Wy.

7 τὸ γὰρ Du. || 11 Ἀσιάς A C Al Ba, Ἀσίας (BDE?) Fr.

16 Τερπάνδρου E., Τερπανδρῶ rell.

19 νόμους τοὺς αὐλητικούς] νόμους τοὺς αὐλωδικούς AZ, μόνους τοὺς αὐλωδικούς B C D E P Amyot. Bu, μόνους τοὺς αὐλητικούς Volkm.

22 Cap. 7^a, 7^b] Cap. 7^b, 7^c libb.

7^b τὸν νόμον τοῦτον. | εἶναι δὲ τὸν Ὀλυμπον τοῦτόν φασιν εἶνα τῶν ἀπὸ
 τοῦ πρώτου Ὀλύμπου τοῦ Μαρσίου (τοῦ) πεποιηκότος εἰς τοὺς θεοὺς
 7^a τοὺς νόμους. | Τὸν δὲ καλούμενον ἄρμάτιον νόμον λέγεται ποιῆσαι
 ὁ πρῶτος Ὀλυμπος ὁ Μαρσίου μαθητής. τὸν δὲ Μαρσίαν φασί τι-
 νες Μάσσην καλεῖσθαι· οἱ δ' οὐ, ἀλλὰ Μαρσίαν· εἶναι δ' αὐτὸν 5
 Ὑάγνιδος υἱὸν τοῦ πρώτου εὐρόντος τὴν αὐλητικὴν τέχνην. ὅτι δ' ἐστὶν
 Ὀλύμπου ὁ ἄρμάτιος νόμος, ἐκ τῆς Γλαύκου ἀναγραφῆς τῆς ὑπὲρ
 τῶν ἀρχαίων ποιητῶν μάθοι ἂν τις. καὶ ἔτι γνοίη, ὅτι Στησίχορος
 ὁ Ἱμεραῖος οὐτ' Ὀρφέα, οὐτε Τέρπανδρον, οὐτ' Ἀρχίλοχον, οὐτε Θα-
 λήταν ἐμιμήσατο, ἀλλ' Ὀλυμπον, χρησάμενος τῷ ἄρματίῳ νόμῳ καὶ 10
 τῷ κατὰ δάκτυλον εἶδει, ὅτινες ἐξ ὀρδίου νόμου φασὶν εἶναι. ἄλλοι
 δὲ τινες ὑπὸ Μουσῶν εὐρῆσθαι τοῦτον τὸν νόμον· γεγονέναι γάρ τινας
 8^a ἀρχαίους αὐλητάς Μουσούς. Καὶ ἄλλος δ' ἐστὶν ἀρχαῖος νόμος κα-
 λούμενος Κραδίας, ὃν φησιν Ἰππώναξ Μίμνερμον αὐλῆσαι.

VII.

9^a Ἡ μὲν οὖν πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐν τῇ 15
 Σπάρτῃ Τερπάνδρου καταστήσαντος γεγέννηται. τῆς δευτέρας δὲ Θα-
 λήτας τε ὁ Γορτύνιος καὶ Ξενόδαμος ὁ Κυθήριος καὶ Ξενόκριτος ὁ
 Δοκρὸς καὶ Πολύμνηστος ὁ Κολοφώνιος καὶ Σακάδας ὁ Ἀργεῖος μά-
 λιστα αἰτίαν ἔχουσιν ἡγεμόνες γενέσθαι. τούτων γὰρ εἰσηγησαμένων
 τὰ περὶ τὰς γυμνοπαιδίας τὰς ἐν Λακεδαίμονι λέγεται κατασταθῆναι 20
 τὰ περὶ τὰς ἀποδείξεις τὰς ἐν Ἀρκαδίᾳ, τῶν τε ἐν Ἀργεὶ τὰ ἐνδυ-
 μάτια καλούμενα.

Ἦσαν δὲ οἱ περὶ Θαλήταν τε καὶ Ξενόδαμον καὶ Ξενό-
 κριτον ποιηταὶ παιάνων·

Οἱ δὲ περὶ Πολύμνηστον τῶν ὀρδίων καλουμένων·

8^b Οἱ δὲ περὶ Σακάδαν ἐλεγείων· | ἐν ἀρχῇ γὰρ ἐλεγεία μεμελο-
 ποιημένα οἱ αὐλωδοὶ ᾗδον, τοῦτο δὲ δηλοῖ ἢ τῶν Παναθηναίων γραφὴ
 ἢ περὶ τοῦ μουσικοῦ ἀγῶνος. γέγονε δὲ καὶ Σακάδας (ὁ) Ἀργεῖος

1 τῶν om. P. || 2 τοῦ Wy, om. libb. || 4 πρῶτον B. || 9 Θαλήτης P. || 9 Ἀρχίλοχον Bu.,

Ἀντίλοχον libb. || 11 ὅτινες Amyot, οἱ τινες libb. || 12 εὐρηθῆναι P.

15 Cap. 9^a, 8^b] Cap. 8^b, 9^a libb. || 20 κατασταθῆναι ABCDE, κατασθῆναι PZ.

20 γυμνοποιίας παιδίας E. || 26 μελοπεποιημένα B, μελωποιήμενα P.

27 παρ' ἀθηναίων pro Παναθ. E. || 28 ὁ Ἀργεῖος] Ἀργεῖος libb.

ποιητῆς μελῶν τε καὶ ἐλεγείων μεμελοποιημένων, ὁ δ' αὐτὸς καὶ αὐ-
λητῆς ἀγαθὸς καὶ τὰ Πύθια τρεῖς νενικηκῶς ἀναγέγραπται. τούτου
καὶ Πίνδαρος μνημονεύει. τόνων γοῦν τριῶν ὄντων κατὰ Πολύμνηστον
καὶ Σακάδαν, τοῦ τε δωρίου καὶ φρυγίου καὶ λυδίου, ἐν ἐκάστω τῶν
εἰρημένων τόνων στροφὴν ποιήσαντά φασι τὸν Σακάδαν διδάξαι ἄδειν
τὸν χορόν, δωριστὶ μὲν τὴν πρώτην, φρυγιστὶ δὲ τὴν δευτέραν, λυ-
διστὶ δὲ τὴν τρίτην, καλεῖσθαι δὲ τριμερῇ τὸν νόμον τοῦτον διὰ τὴν
μεταβολήν. ἐν δὲ τῇ ἐν Σικυῶνι ἀναγραφῇ τῇ περὶ τῶν ποιητῶν
Κλονᾶς εὐρετῆς ἀναγέγραπται τοῦ τριμεροῦς νόμου.

9^b Ἄλλοι δὲ Ξενόδαμον ὑπορχημάτων ποιητὴν γεγονέναι φασὶ 10
καὶ οὐ παιάνων, καθάπερ Πρατίνας. καὶ αὐτοῦ δὲ Ξενοδάμου ἀπο-
μνημονεύεται ᾠσμα, ὃ ἐστὶ φανερώς ὑπόρχημα. κέχρηται δὲ τῷ γένει
τῆς ποιήσεως ταύτης καὶ Πίνδαρος. ὁ δὲ παιὰν ὅτι διαφορὰν ἔχει
πρὸς τὰ ὑπορχήματα, τὰ Πινδάρου ποιήματα δηλώσει. γέγραφε γὰρ
καὶ παιᾶνας καὶ ὑπορχήματα. 15

10 Καὶ Πολύμνηστος δ' αὐλωδικοὺς νόμους ἐποίησεν. ἐν δὲ τῷ ὀρ-
θίῳ νόμῳ τῇ (ἐναρμονίῳ) μελοποιία κέχρηται, καθάπερ οἱ ἁρμονικοί
φασιν· οὐκ ἔχομεν δ' ἀκριβῶς εἰπεῖν, οὐ γὰρ εἰρήκασιν οἱ ἀρχαῖοί τι
περὶ τούτου.

Καὶ περὶ Θαλήτα δὲ τοῦ Κρητὸς εἰ παιάνων γεγένηται ποιη- 20
τῆς ἀμφισβητεῖται. Γλαῦκος γὰρ μετ' Ἀρχιλόχον φάσκων γεγενῆ-
σθαι Θαλήταν, μεμιῆσθαι μὲν αὐτόν φησι τὰ Ἀρχιλόχου μέλη, ἐπὶ
δὲ τὸ μακρότερον ἐκτεῖναι, καὶ (τὸν ἐπιβατὸν) παίωνα καὶ κρητικὸν
ῥυθμὸν εἰς τὴν μελοποιίαν ἐνδεῖναι· οἷς Ἀρχιλόχον μὴ κεχρῆσθαι, ἀλλ'
οὐδ' Ὀρφέα οὐδὲ Τέρπανδρον· ἐκ γὰρ τῆς Ὀλύμπου αὐλήσεως Θαλήταν 25
φασὶν ἐξεργάσθαι ταῦτα καὶ δόξαι ποιητὴν ἀγαθὸν γεγονέναι.

Περὶ δὲ Ξενοκρίτου, ὃς ἦν τὸ γένος ἐκ Λοκρῶν τῶν ἐν Ἰταλίᾳ,
ἀμφισβητεῖται, εἰ παιάνων ποιητῆς γέγονεν. ἥρωικῶν γὰρ ὑποδέ-

1 μεμελοποιουμένων P. || 1 αὐλητῆς Wy., ποιητῆς libb. || 7. 9 τριμερῇ
τριμεροῦς libb., τριμελῇ ... τριμελοῦς Bu Volkm. || 12 ἀπομνημονεύοντα ὅς ἐστι P.

17 νόμῳ B C E P Ven.; om. all. || ἐναρμονίῳ] om. libb. εἰ δὲ τῷ ὀρθίῳ νόμῳ
ἐν τῇ μελοποιίᾳ κέχρηται, κ. ὁ. ἄ. φασιν, οὐκ ἔχομεν ἀκριβῶς εἰπεῖν Volkm. || 23 κ. τὸν
ἐπιβατὸν παίωνα] κ. μάρωνα libb, κ. Μαρωνέα Bu, κ. παίωνα Ritschl. || 22 τὰ τοῦ
Ἀρχ. P. || 25 τῆς τοῦ Ὀλύμπ. P. || 26 ἐξεργάσασθαι P. || 28 Ξενοκράτους P. Du.

σεων πράγματα ἔχουσιν ποιητὴν γεγονέναι φασὶν αὐτόν. διὸ καὶ τινες διδυράμβους καλεῖν αὐτοῦ τὰς ὑποθέσεις. πρεσβύτερον δὲ τῇ ἡλικίᾳ φησὶν ὁ Γλαῦκος Θαλήταν Ξενοκρίτου γεγονέναι.

VIII.

- 11 "Ολυμπος δέ, ὡς Ἀριστόξενός φησιν, ὑπολαμβάνεται ὑπὸ τῶν μουσικῶν τοῦ ἑναρμονίου γένους εὐρετῆς γεγενῆσθαι. τὰ γὰρ πρὸ ἐκείνου πάντα διάτονα καὶ χρωματικά ἦν. ὑπονοοῦσι δὲ τὴν εὕρεσιν τοιαύτην τινὰ γενέσθαι· ἀναστρεφόμενον τὸν "Ολυμπόν ἐν τῷ διατόνῳ καὶ διαβιβάζοντα τὸ μέλος πολλάκις ἐπὶ τὴν διάτονον παρυπάτην, τοτὲ μὲν ἀπὸ τῆς παραμέσης, τοτὲ δ' ἀπὸ τῆς μέσης, καὶ παραβαίνοντα τὴν διάτονον λιχανὸν καταμαθεῖν τὸ κάλλος τοῦ ἥθους, καὶ 10 οὕτω τὸ ἐκ τῆς ἀναλογίας συνεστηκὸς σύστημα θαυμάσαντα καὶ ἀποδεξάμενον ἐν τούτῳ ποιεῖν ἐπὶ τοῦ δωρίου τόνου. οὔτε γὰρ τῶν τοῦ διατόνου ἰδίων, οὔτε τῶν τοῦ χρώματος ἄπτεσθαι, ἀλλ' ἤδη τῶν τῆς ἁρμονίας. εἶναι δ' αὐτῷ τὰ πρῶτα τῶν ἑναρμονίων τοιαῦτα. τιθέασι γὰρ τούτων πρῶτον τὸ σπονδεῖον, ἐν ᾧ οὐδεμία τῶν διαιρέσεων 15 τὸ ἴδιον ἐμφαίνει [εἰ μὴ τις εἰς τὸν συντονώτερον σπονδειασμόν βλέπων αὐτὸ τοῦτο (σύντονον) διάτονον εἶναι ἀπεικάσει. δῆλον δ' ὅτι καὶ ψεῦδος καὶ ἐκμελὲς θήσει ὁ τοιοῦτο τιθεῖς· ψεῦδος μὲν, ὅτι διέσει ἑλαττόν ἐστι τόνου τοῦ περὶ τὸν ἡγεμόνα κειμένου· ἐκμελὲς δέ, ὅτι καὶ εἴ τις ἐν τῇ τοῦ τονιαίου δυνάμει τιθεῖ τὸ τοῦ συντονωτέρου σπονδειασμοῦ ἴδιον, συμβαίνει ἂν δύο ἐξῆς τίθεσθαι δια(στή- 20 ματα) τον(ιαῖ)α τὸ μὲν ἀσύνθετον, τὸ δὲ σύνθετον]. τὸ γὰρ ἐν ταῖς μέσαις ἑναρμόνιον πυκνόν, ᾧ νῦν χρῶνται, οὐ δοκεῖ τοῦ ποιητοῦ εἶναι. βῆδριον δ' ἐστὶ συνιδεῖν, εἴαν τις ἀρχαϊκῶς τινος αὐλοῦντος ἀκούσῃ· ἀσύνθετον γὰρ βούλεται εἶναι καὶ τὸ ἐν ταῖς μέσαις ἡμιτόνιον. Τὰ μὲν οὖν πρῶτα τῶν ἑναρμονίων τοιαῦτα. ὕστερον δὲ τὸ ἡμιτόνιον 25

1 ὑποθέσεων ... πράγματα] ὑποθέσεων πράγματα libb. Wy., ὑποθέσεων φρονήματα Bu. ὑποθ. δράματα Volkm., πράγματα ἔχουσιν om. Amyot.

3 Ξενοκράτους BDP Du. Ξενοκρίτου EZ. || 5 πρὸς P. || 9 παραμέσης καὶ B. | 10 τὸν διάτονον D. || 8. 9. 10 παρυπάτην ... διάτονον om. P.

13 ἀλλ' ἤδη Bu, ἀλλ' οὐδὲ libb.

15 τὸ σπονδεῖον] τὸν σπονδεῖον libb. τὸν σπονδειασμόν Volkm.

16 [εἰ μὴ τις ... τὸ δὲ σύνθετον] cf. pag. 30, 5

17 σύντονον om. libb. || ἀπεικάσει B, ἀπεικάσῃ DEPZ.

20. 21 δια(στήματα) τον(ιαῖ)α] διάτονα libb., δίτονα Mezir. Bu.

21. 24 ἐν ταῖς ὑπάταις καὶ μέσαις Bu.

διηρέσθη ἐν τε τοῖς λυδίοις καὶ ἐν τοῖς φρυγίοις. Φαίνεται δ' Ὁλυμπος αὐξήσας μουσικὴν, τῷ ἀγέννητόν τι καὶ ἀγνοούμενον ὑπὸ τῶν ἐμπροσθεν εἰσαγαγεῖν, καὶ ἀρχηγὸς γενέσθαι τῆς Ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς. ΕΨ.

IX.

12. Ἔστι δέ τις καὶ περὶ τῶν ῥυθμῶν λόγος. γένη γάρ τινα καὶ 5 εἶδη ῥυθμῶν προσεξευρέσθη, ἀλλὰ μὲν καὶ μετροποιῶν τε καὶ ῥυθμοποιῶν. προτέρα μὲν γὰρ ἡ Τερπάνδρου καινοτομία καλὸν τινα τρόπον εἰς τὴν μουσικὴν εἰσήγαγε. Πολύμνηστος δὲ μετὰ τὸν Τερπάνδρειον τρόπον και(ν)ῶ ἐχρήσατο καὶ αὐτὸς μέντοι ἐχόμενος τοῦ καλοῦ τύπου, ὡσαύτως δὲ καὶ Θαλγίας καὶ Σακάδας. καὶ γὰρ 10 οὔτοι κατὰ γε τὰς ῥυθμοποιίας ἱκανοί, οὐκ ἐκβαίνοντες μέν(τοι) τοῦ καλοῦ τύπου. ἔστι δέ τις Ἀλκμανικὴ καινοτομία καὶ Στησιχόρειος καὶ αὐταὶ οὐκ ἀφροσῶσαι τοῦ καλοῦ.

X.

Κρέξος δὲ καὶ Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος καὶ οἱ κατ' αὐτοὺς τὴν ἡλικίαν γεγονότες ποιηταὶ φορτικώτεροι καὶ φιλόκαινοι γεγόνασι 15 τὸν φιλάνθρωπον καὶ δεματικὸν νῦν ὀνομαζόμενον (τρόπον) διώξαντες. τὴν γὰρ ὀλιγοχορδίαν καὶ τὴν ἀπλότητα καὶ σεμνότητα τῆς μουσικῆς παντελῶς ἀρχαϊκὴν εἶναι συμβέβηκεν.

XI.

13. Εἰρηκῶς κατὰ δύναμιν περὶ τε τῆς πρώτης μουσικῆς καὶ τῶν πρῶτον εὐρόντων αὐτήν, καὶ ὑπὸ τίνων κατὰ χρόνους ταῖς προσεξ- 20 ευρέσεσιν ἠΰξεται, καταπαύσω τὸν λόγον, καὶ παραδώσω τῷ ἐταίρῳ Σωτηρίχῳ ἐσπουδακότι οὐ μόνον περὶ μουσικὴν, ἀλλὰ καὶ περὶ τὴν

6 μετροποιῶν τε καὶ ῥυθμοποιῶν] μελοποιῶν τ. κ. ῥυθμοποιῶν libb., μελοποιῶν τ. κ. ῥυθμοποιῶν Bu.

9 καινῶ] καὶ ῶ libb., ῶ καὶ Wy. Volkm., τρόπον εἰσήγαγεν ῶ καὶ ἐχρήσατο Bu.

11 ἐκβαίνοντες μέντοι Wy., ἐκβ. μὲν libb.

12 καὶ Valg. Xy. Bu, om. libb. || 13 καὶ αὐταὶ Du, καὶ αὐταὶ ABCDEPZ.

14 οἱ κατ' αὐτοὺς τὴν ἡλικίαν V Volkm., οἱ κατ' αὐτὴν τὴν ἡλικίαν ABCDE PZ, οἱ κατὰ ταύτην τὴν ἡλ. Wy.

16 τρόπον Scheibel de Melanipp. 2 p. 18. Volkm., om. libb.

17 ὀλιγοχορδίαν Wy., ὀλιγοχορείαν libb. || 20 πρῶτον] πρῶτων libb.

ἄλλην ἐγκύκλιον παιδείαν. ἡμεῖς γὰρ μᾶλλον χειρουργικῶς μέρει τῆς
 14 μουσικῆς ἐγγεγυμνάσμεθα. | Ὁ μὲν Δυσίας ταῦτ' εἰπὼν κατέπαυσε
 τὸν λόγον, Σωτήριχος δὲ μετὰ τοῦτον ὧδέ πως ἔφη.

XII.

Ἵπέρ σεμνοῦ ἐπιτηδεύματος καὶ θεοῖς μάλιστα ἀρέσκοντος,
 ὠγαθέ Ὀνησίκρατες, τοὺς λόγους ἡμᾶς προετρέψω ποιήσασθαι. ἀπο-
 δέχομαι μὲν οὖν τῆς συνέσεως τὸν διδάσκαλον Δυσίαν, ἀλλὰ μὴν καὶ
 τῆς μνήμης, ἣν ἐπεδείξατο περὶ τε τοὺς εὐρετάς τῆς πρώτης μουσι-
 κῆς καὶ περὶ τοὺς τὰ τοιαῦτα συγγεγραφότας. ὑπομνήσω δὲ τοῦτ'
 ὅτι τοῖς ἀναγεγραμμένοις μόνοις κατακολουθήσας πεποίηται την δεῖξιν.
 ἡμεῖς δ' οὐκ ἄνθρωπόν τινα παρελάβομεν εὐρετὴν τῶν τῆς μουσικῆς 10
 ἀγαθῶν, ἀλλὰ τὸν πάσαις ταῖς ἀρεταῖς κεκοσμημένον θεὸν Ἀπόλλωνα.
 οὔτε γὰρ Μαρσύου ἢ Ὀλύμπου ἢ Ὑάγνιδος, ὥς τινες οἴονται, εὔρημα
 ἢ αὐλός· οὐ μόνη δὲ κιθάρα Ἀπόλλωνος, ἀλλὰ καὶ αὐλητικῆς καὶ
 κιθαριστικῆς εὐρετῆς ὁ θεός. δῆλον δ' ἐκ τῶν χορῶν καὶ τῶν θυσιῶν,
 ἃς προσῆγον μετ' αὐλῶν τῷ θεῷ, καθάπερ ἄλλοι τε καὶ Ἀλκαῖος ἐν 15
 τινι τῶν Ὑμνων ἱστορεῖ. καὶ ἡ ἐν Δήλῳ δὲ τοῦ ἀγάλματος αὐτοῦ
 ἀφίδρυσις ἔχει ἐν μὲν τῇ δεξιᾷ τόξον, ἐν δὲ τῇ ἀριστερᾷ Χάριτας
 τῶν τῆς μουσικῆς ὀργάνων ἐκάστην τι ἔχουσιν. ἡ μὲν γὰρ λύραν
 κρατεῖ, ἡ δ' αὐλούς, ἡ δ' ἐν μέσῳ προσκειμένην ἔχει τῷ στόματι
 σύριγγα. ὅτι δ' οὗτος οὐκ ἐμὸς ὁ λόγος, Ἀντικλῆς καὶ Ἰστρος ἐν 20
 ταῖς ἐπιφανείαις περὶ τούτων ἀφηγήσαντο. οὕτω δὲ παλαιὸν ἐστὶ τὸ
 ἀφίδρυμα τοῦτο, ὥστε τοὺς ἐργασαμένους αὐτὸ τῶν καθ' Ἡρακλέα
 Μερόπων φασὶν εἶναι. ἀλλὰ μὴν καὶ τῷ κατακομίζοντι παιδί τὴν
 Τεμπικτὴν δάφνην εἰς Δελφοὺς παρομαρτεῖ αὐλητῆς. καὶ τὰ ἐξ Ὑπερ-
 βορέων δὲ ἱερὰ μετ' αὐλῶν καὶ συρίγγων καὶ κιθάρας εἰς τὴν Δήλόν 25
 φασὶ τὸ παλαιὸν στέλλεσθαι. ἄλλοι δὲ καὶ αὐτὸν τὸν θεὸν φασὶν
 αὐλῆσαι, καθάπερ ἱστορεῖ ὁ ἄριστος μελῶν ποιητῆς Ἀλκμάν. ἡ δὲ
 Κόριννα καὶ διδαχθεῖναι φησι τὸν Ἀπόλλω ὑπ' Ἀθηναῖς αὐλεῖν. σεμνὴ
 οὖν κατὰ πάντα ἡ μουσικὴ θεῶν εὔρημα οὔσα.

19 προσκειμένην Wy., προκειμένην libb. || 20 Ἀντικλῆς libb., Ἀντικλείδης H.
 Valesius Bu. || 28 Ἀπόλλωνα Du, Ἀπόλλω libb. || 29 εὔρημα P.

XIII.

15 Ἐχρήσαντο δ' αὐτῇ οἱ παλαιοὶ κατὰ τὴν ἀξίαν, ὥσπερ καὶ τοῖς ἄλλοις ἐπιτηδεύμασι πᾶσιν. οἱ δὲ νῦν τὰ σεμνὰ αὐτῆς παραιτησάμενοι ἀντὶ τῆς ἀνδρώδους ἐκείνης καὶ Ψεσπεσίας καὶ Ψεοῖς φίλης κατεαγυῖαν καὶ κωτίλην εἰς τὰ Ψέατρα εἰσάγουσι. τοιγάρτοι Πλάτων ἐν τῷ τρίτῳ τῆς πολιτείας δυσχεραίνει τῇ τοιαύτῃ μουσικῇ. 5

Τὴν γοῦν λύδιον ἀρμονίαν παραιτεῖται, ἐπειδὴ ὀξεῖα καὶ ἐπιτήδειος πρὸς Ψρῆνον· ἥ καὶ τὴν πρώτην σύστασιν αὐτῆς φασὶ Ψρηνώδῃ τινὰ γενέσθαι. Ὁλυμπον γὰρ πρῶτον Ἀριστόξενος ἐν τῷ πρώτῳ περὶ μουσικῆς ἐπὶ τῷ Πύϋωνί φησιν ἐπικήδειον αὐλῆσαι λυδιστί. εἰσὶ δ' οἱ Ἀνθίππον τούτου τοῦ μέλους ἄρξαι φασί, Πίνδαρος δ' ἐν παι- 10
ᾶσιν ἐπὶ τοῖς Νιόβης γάμοις φησὶ λύδιον ἀρμονίαν πρῶτον ὑπ' Ἀνθίππου διδαχθῆναι. ἄλλοι δὲ Τόρηβον πρῶτον τῇ ἀρμονίᾳ χρήσασθαι, κατὰ πέρ Διονύσιος ὁ Ἰαμβος ἱστορεῖ.

16 Καὶ ἡ μιξολύδιος δὲ παθητικὴ τίς ἐστὶ τραγωδίαις ἀρμόζουσα. Ἀριστόξενος δὲ φησὶ Σαπφῶ πρώτην εὗρασθαι τὴν μιξολυδιστί, παρ' 15
ἧς τοὺς τραγωδοποιοὺς μαθεῖν· λαβόντας γοῦν αὐτοὺς συζεῦξαι τῇ δωριστί, ἐπεὶ ἡ μὲν τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ ἀξιωματικὸν ἀποδίδωσιν, ἡ δὲ τὸ παθητικόν, μέμικται δὲ διὰ τούτων τραγωδία. ἐν δὲ τοῖς ἱστορικοῖς τῆς ἀρμονικῆς (ὑπομνήμασι) Πυθοκλείδην φησὶ τὸν αὐλητὴν εὗρετὴν αὐτῆς γεγονέναι, αὖτις δὲ Λαμπροκλέα τὸν Ἀθηναῖον 20
συνιδόντα, ὅτι οὐκ ἐνταῦθα ἔχει τὴν διάζευξιν, ὅπου σχεδὸν ἅπαντες ὦντο, ἀλλ' ἐπὶ τὸ ὀξύ, τοιοῦτον αὐτῆς ἀπεργάσασθαι τὸ σχῆμα οἷον τὸ ἀπὸ παραμέσης ἐπὶ ὑπάτην ὑπατῶν.

Ἀλλὰ μὲν καὶ τὴν ἐπανειμένην λυδιστί, ἥπερ ἐναντία τῇ μιξολυδιστί, παραπλησίαν οὔσαν τῇ ἰάδι, ὑπὸ Δάμωνος εὗρησθαι 25
φασὶ τοῦ Ἀθηναίου.

17 Τούτων δὲ τῶν ἀρμονιῶν, τῆς μὲν Ψρηνωδικῆς τινος οὔσης, τῆς

10 Ἀνθίππον Volkm., Μελανιππίδην libb. || 10 ἄρξαι DEP, ἄρξασθαι BZ.

11 ὑπ' Ἀνθίππου Bu., liber Valgulii, om. ABCDEPVZ. || 17. ἀξιωματικὸν om. D.

19 τῆς ἀρμονικῆς A Wy., τοῖς ἀρμονικοῖς BCDEPZ, ὑπομνήμασι add. Wy.

19 φησὶ Wy., φασὶ libb. || 20 αὖτις] Ἀύσις libb.

24 ἥπερ Wy., εἵπερ libb., Du.

δ' ἐκλελυμένης, εἰκότως ὁ Πλάτων παραιτησάμενος αὐτὰς τὴν
 δωριστὶ ὡς πολεμικοῖς ἀνδράσι καὶ σώφροσιν ἀρμόζουσιν εἴλετο· οὐ
 μὰ Δί' ἀγνοήσας, ὡς Ἀριστόξενός φησιν ἐν τῷ δευτέρῳ τῶν μουσικῶν,
 ὅτι καὶ ἐν ἐκείναις τι χρήσιμον ἦν πρὸς πολιτειῶν φυλακὴν· πάνυ
 γὰρ προσέσχε τῇ μουσικῇ ἐπιστήμῃ Πλάτων ἀκουστής γενόμενος Δρά-
 κοντος τοῦ Ἀθηναίου καὶ Μετέλλου τοῦ Ἀκραγαντίνου. ἀλλ' ἐπεὶ,
 ὡς προείπομεν, πολὺ τὸ σεμνὸν ἐστὶν ἐν τῇ δωριστὶ ταύτην προὔτι-
 μησεν. οὐκ ἔγνόει δέ, ὅτι πολλὰ δῶρια παρ' ὧν Ἀλκμαῖνι καὶ
 Πινδάρῳ καὶ Σιμωνίδῃ καὶ Βακχυλίδῃ πεποιήται, ἀλλὰ μὴν καὶ ὅτι
 προσόδια καὶ παιᾶνες, καὶ μέντοι ὅτι καὶ τραγικοὶ οἵκοι ποτε ἐπὶ
 τοῦ δωρίου τρόπου ἐμελωδῆθησαν καὶ τινὰ ἐρωτικά. ἐξήρκει δ' αὐτῷ
 τὰ εἰς τὸν Ἄρην καὶ Ἀθηναῖαν καὶ τὰ σπονδεῖα· ἐπιρρῶσαι γὰρ ταῦτα
 ἱκανὰ ἀνδρὸς σώφρονος ψυχὴν. καὶ περὶ τοῦ λυδίου δ' οὐκ ἔγνόει καὶ
 περὶ τῆς ἰάδος, ἥπιστατο γὰρ ὅτι ἡ τραγωδία ταύτῃ τῇ μελοποιίᾳ
 κέχρηται.

15

XIV.

- 18 Καὶ οἱ παλαιοὶ δὲ πάντες οὐκ ἀπείρως ἔχοντες πασῶν τῶν ἀρμο-
 νιῶν ἐνίαις ἐχρήσαντο· οὐ γὰρ ἡ ἄγνοια τῆς τοιαύτης στενοχωρίας
 καὶ ὀλιγοχορδίας αὐτοῖς αἰτία γεγένηται· οὐδὲ δι' ἄγνοιαν οἱ περὶ
 Ὀλυμπον καὶ Τέρπανδρον καὶ οἱ ἀκολουθήσαντες τῇ τούτων προαιρέσει
 περιεῖλον τὴν πολυχορδίαν τε καὶ ποικιλίαν. μαρτυρεῖ γοῦν τὰ Ὀλύμ-
 που τε καὶ Τερπάνδρου ποιήματα καὶ τῶν τούτοις ὁμοιοτρόπων πάν-
 των. ὀλιγόχορδα γὰρ ὄντα καὶ ἀπλᾶ διαφέρει τῶν ποικίλων καὶ πολυ-
 χόρδων, ὡς μηδένα δύνασθαι μιμήσασθαι τὸν Ὀλύμπου τρόπον, ὕστερί-
 ζειν δ' (αὐ)τοῦ τοὺς ἐν τῷ πολυχόρδῳ τε καὶ πολυτρόπῳ καταγινομένους.
- 19 Ὅτι δὲ οἱ παλαιοὶ οὐ δι' ἄγνοιαν ἀπείχοντο τῆς τρίτης ἐν τῷ
 σπονδειαζόντι τρόπῳ, φανερὸν ποιεῖ ἡ ἐν τῇ κρούσει γινομένη

4 ἐν om. Du.

4 πολιτείας φυλακὴν A Valg. Amyot., πολιτειῶν φυλακὴν B, πολιτείαν φυλα-
 κικὴν CDEPZ.

5 Δράκοντος libb., Δάμωνος Wy. || 6 Μετάλλου Volkm.

8 Ἀλκμαῖνι Valg. Amyot. Bu, ἄλλα Ἀλκμαῖνι libb. || 9 ὅτι BV, ἔτι DEPZ.

18 αὐτῆς P. || 22 ὀλιγόχορδα Volkm., τρίχορδα libb. || 22 ὀλ. δὲ ὄντα P.

24 ὕστερίζειν δ' αὐτοῦ τοὺς Wy., ὕ. δὲ τούτους libb. || 26 γινομένη P Volkm.

χρήσις· οὐ γὰρ ἂν ποτ' αὐτῇ πρὸς τὴν παρυπάτην κεχρῆσθαι συμφώνως μὴ γνωρίζοντας τὴν χρήσιν. ἀλλὰ δῆλον ὅτι τὸ τοῦ κάλλους ἦθος, ὃ γίνεται ἐν τῷ σπονδειακῷ τρόπῳ διὰ τὴν τῆς τρίτης ἐξαίρεσιν, τοῦτ' ἦν τὸ τὴν αἴσθησιν αὐτῶν ἐπάγον ἐπὶ τὸ διαβιβάζειν τὸ μέλος ἐπὶ τὴν παρανήτην. Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῆς νήτης· 5 καὶ γὰρ ταύτη κατὰ μὲν τὴν κροῦσιν ἐχρῶντο καὶ πρὸς παρανήτην διαφώνως καὶ πρὸς μέσσην συμφώνως· κατὰ δὲ τὸ μέλος οὐκ ἐφαίνετο αὐτοῖς οἰκεῖα εἶναι τῷ σπονδειακῷ τρόπῳ. Οὐ μόνον δὲ τούτοις, ἀλλὰ καὶ τῇ συνημμένων νήτῃ οὕτω κέχρηνται πάντες· κατὰ μὲν γὰρ τὴν κροῦσιν αὐτὴν διεφώνουν πρὸς τε παρανήτην καὶ πρὸς παρ(υπάτην, καὶ 10 συνεφώνουν πρὸς τε) μέσσην καὶ πρὸς λιχανόν· κατὰ δὲ τὸ μέλος κἂν αἰσχυνῶναι τῷ χρησαμένῳ (αὐτῇ) ἐπὶ τῷ γινομένῳ δι' αὐτὴν ἦδει. δῆλον δ' εἶναι καὶ ἐκ τῶν φρυγίων, ὅτι οὐκ ἠγνόητο (ὑπ') Ὀλύμπου τε καὶ τῶν ἀκολουθησάντων ἐκείνῳ· ἐχρῶντο γὰρ αὐτῇ οὐ μόνον κατὰ τὴν κροῦσιν, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὸ μέλος ἐν τοῖς μητρώοις καὶ ἐν τισιν 15 (ἄλλοις) τῶν φρυγίων.

Δῆλον δὲ καὶ τὸ περὶ τῶν ὑπατῶν, ὅτι οὐ δι' ἄγνοιαν ἀπείχοντο ἐν τοῖς δωρίοις τοῦ τετραχόρδου τούτου· αὐτίκα ἐπὶ τῶν λοιπῶν τόνων ἐχρῶντο δηλόνότι εἰδότες· διὰ δὲ τὴν τοῦ ἦθους φυλακὴν ἀφήρουν ἐπὶ τοῦ δωρίου τόνου τιμῶντες τὸ καλὸν αὐτοῦ. 20

20 Οἷόν τι καὶ ἐπὶ τῶν τῆς τραγωδίας ποιητῶν· τῷ γὰρ χρωματικῷ γένει καὶ τῷ (πρὸς τοῦτο) ῥυθμῷ τραγωδία μὲν οὐδέπω καὶ τήμερον κέχρηται, κιθάρᾳ δὲ πολλαῖς γενεαῖς πρεσβύτερα τραγωδίας οὔσα ἐξ ἀρχῆς ἐχρήσατο. τὸ δὲ χρῶμα ὅτι πρεσβύτερόν ἐστι τῆς

2 τὴν φύσιν B || 6 κατὰ μὲν τὴν κροῦσιν] πρὸς μὲν τὴν κροῦσιν libb.

7 διαφώνως... συμφώνως Bu., διαφώνων... συμφώνων libb.

9 συνημμένων D, συνημμένον P, συνημμένου BEZ.

10 διεφώνουν πρὸς τε παρανήτην καὶ πρὸς παρ(υπάτην, καὶ συνεφώνουν πρὸς τε) μέσσην καὶ πρὸς λιχανόν] διεφώνουν πρὸς τε παρανήτην καὶ πρὸς παραμέσσην καὶ πρὸς λιχανόν libb., διεφώνουν πρὸς τε παρανήτην καὶ πρὸς παραμέσσην καὶ συνεφώνουν πρὸς τε μέσσην καὶ πρὸς λιχανόν Meziriac Bu.

12 αὐτῇ] om. libb.

13 ἠγνόητο ὑπ' Wy., ἠγνόητο A, ἐγνόητο B, ἠγνόει τοῦ CDEPZ.

15' ἐν τισιν ἄλλοις] ἐν τισι libb.

17 τὸ περὶ τῶν DEP, τῶν περὶ τῶν BZ.

22 τῷ πρὸς τοῦτο ῥ.] τῷ ῥυθμῷ libb., τῷ ἐναρμονίῳ Valg. || 23 μέχρι τήμερον B.

ἁρμονίας, σαφές. δεῖ γὰρ δηλονότι κατὰ τὴν τῆς ἀνδρωπίνης φύσεως ἔντευξιν καὶ χρῆσιν τὸ πρεσβύτερον λέγειν· κατὰ γὰρ αὐτὴν τὴν τῶν γενῶν φύσιν οὐκ ἔστιν ἕτερον ἑτέρου πρεσβύτερον. Εἰ οὖν τις Αἰσχύλον ἢ Φρύνιχον φαίη δι' ἄγνοιαν ἀπεσχῆσθαι τοῦ χρώματος, ἄρα γ' οὐκ ἂν ἄτοπος εἴη; ὁ γὰρ αὐτὸς καὶ Παγκράτην ἂν εἴποι ἀγνοεῖν τὸ χρωματικὸν γένος· ἀπείχετο γὰρ καὶ οὗτος ὥς ἐπιτοπολὺ τούτου, ἐχρήσατο δ' ἐν τισιν. οὐ δι' ἄγνοιαν οὖν δηλονότι, ἀλλὰ διὰ τὴν προαίρεσιν ἀπείχετο· ἐξήλου γοῦν, ὥς αὐτὸς ἔφη, τὸν Πινδάρειόν τε καὶ Σιμωνίδειον τρόπον καὶ καθόλου τὸν ἀρχαῖον καλούμενον ὑπὸ τῶν νῦν.

10

21 Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ Τυρταίου τε τοῦ Μαντινέως καὶ Ἀνδρέα τοῦ Κορινθίου καὶ Θρασύλλου τοῦ Φλιασίου καὶ ἐτέρων πολλῶν, οὓς πάντας ἴσμεν διὰ προαίρεσιν ἀπεσχημένους χρώματός τε καὶ μεταβολῆς καὶ πολυχορδίας καὶ ἄλλων πολλῶν ἐν μέσῳ ὄντων ῥυθμῶν τε καὶ ἁρμονιῶν καὶ λέξεων, κατὰ μελοποιίας καὶ ἐρμηνείας. 15 Αὐτίκα Τηλεφάνης ὁ Μεγαρικὸς οὕτως ἐπολέμησε ταῖς σύριγξιν, ὥστε τοὺς αὐλοποιοὺς οὐδ' ἐπιθεῖναι πώποτε εἶασεν ἐπὶ τοὺς αὐλοὺς, ἀλλὰ καὶ τοῦ Πυθικοῦ ἀγῶνος μάλιστα διὰ ταῦτ' ἀπέστη. Καθόλου δ' εἴ τις τῷ μὴ χρῆσθαι τεκμαιρόμενος καταγνώσεται τῶν μὴ χρωμένων ἄγνοιαν, πολλῶν ἂν τις φθάνοι καὶ τῶν νῦν καταγινώσκων· 20 οἷον τῶν μὲν Δωριωνείων τοῦ Ἀντιγεनिδείου τρόπου καταφρονούντων, ἐπειδήπερ οὐ χρῶνται αὐτῷ, τῶν δ' Ἀντιγεनिδείων τοῦ Δωριωνείου διὰ τὴν αὐτὴν αἰτίαν, τῶν δὲ κιθαρῳδῶν τοῦ Τιμοδείου τρόπου, σχεδὸν γὰρ ἀποπεφοιτήκασιν εἰς τε τὰ καττύματα καὶ εἰς τὰ Πολυείδου ποιήματα.

25

Πάλιν δ' αὖ εἴ τις καὶ περὶ τῆς ποικιλίας ὁρῶς τε καὶ ἐμπείρως ἐπισκοποίη τὰ τότε καὶ τὰ νῦν συγκρίνων, εὔροι ἂν ἐν χρήσει οὔσαν καὶ τότε τὴν ποικιλίαν. τῇ γὰρ περὶ τὰς ῥυθμοποιίας ποικιλία οὔση ποικιλωτέρᾳ ἐχρήσαντο οἱ παλαιοί· ἐτίμων γοῦν τὴν ῥυθμι-

12 Ἀνδρέου B. || 12 Φλυασιίου ... Κορινθίου P. || 13 πάντας ὧμεν P.

15 κατὰ] καὶ libb.

18 τις φθάνοι C D P Wy, τε φθάνοι A B E Z.

23 Πολυείδου libb., πολυειδῆ Bu.

Westphal, Plutarch über die Musik.

κὴν ποικιλίαν καὶ τὰ περὶ τὰς κρουματικὰς δὲ διαλέκτους τότε ποικιλωτέρα ἦν· οἱ μὲν γὰρ νῦν φιλότονοι, οἱ δὲ τότε φιλόρρυθμοι. δῆλον οὖν ἔστι οἱ παλαιοὶ οὐ δι' ἄγνοιαν, ἀλλὰ διαπροαίρεσιν ἀπείχοντο τῶν κεκλασμένων μελῶν. καὶ τί θαυμαστόν; πολλὰ γὰρ καὶ ἄλλα τῶν κατὰ τὸν βίον ἐπιτηδευμάτων οὐκ ἀγνοεῖται μὲν ὑπὸ τῶν (μὴ) ⁸ χρωμένων, ἀπηλλοτριώται δ' αὐτῶν τῆς χρείας ἀφαιρεθείσης διὰ τὸ εἰς ἓν ἀπρεπές.

XV.

22 Δεδειγμένου δέ, ὅτι ὁ Πλάτων οὔτ' ἀγνοία οὔτ' ἀπειρία τὰ ἄλλα παρητήσατο, ἀλλ' ὥς οὐ πρόποντα τοιαύτῃ πολιτείᾳ, δείξομεν ἐξῆς ὅτι ἔμπειρος ἀρμονίας ἦν. ἐν γοῦν τῇ ψυχογονίᾳ τῇ ἐν τῷ Τιμαίῳ ¹⁰ τὴν τε περὶ τὰ μαθήματα καὶ μουσικὴν σπουδὴν ἐπεδείξατο ὧδέ πως· “καὶ μετὰ ταῦτα συνεπλήρου τά τε διπλάσια καὶ τὰ τριπλάσια διαστήματα μοίρας τ' ἐκεῖθεν ἀποτέμνων καὶ τιθεῖς εἰς τὸ μεταξὺ τούτων, ὥστ' ἐν ἐκάστῳ διαστήματι δύο εἶναι μεσότητας“. ἀρμονικῆς γὰρ ἦν ἐμπειρίας τοῦτο τὸ προοίμιον, ὥς αὐτίκα δείξομεν. ¹⁵ τρεῖς εἰσι μεσότητες αἱ πρῶται, ἀφ' ὧν λαμβάνεται πᾶσα μεσότης, ἀριθμητική, ἀρμονική, γεωμετρούμενη. τούτων ἡ μὲν ἴσῳ ἀριθμῷ ὑπερέχει καὶ ὑπερέχεται, ἡ δ' ἴσῳ λόγῳ, ἡ δ' οὔτε λόγῳ οὔτ' ἀριθμῷ. ὁ τοίνυν Πλάτων τὴν ψυχικὴν ἀρμονίαν τῶν τεσσάρων στοιχείων καὶ τὴν αἰτίαν τῆς πρὸς ἀλλήλα ἐξ ἀνομοίων συμφωνίας δείξαι ἀρμονικῶς ²⁰ βουληθεὶς ἐν ἐκάστῳ διαστήματι δύο μεσότητας ψυχικὰς ἀπέφηνε κατὰ τὸν μουσικὸν λόγον· τῆς γὰρ διὰ πασῶν ἐν μουσικῇ συμφωνίας δύο διαστήματα μέσα εἶναι συμβέβηκεν, ὧν τὴν ἀναλογίαν δείξομεν. Ἡ μὲν γὰρ διὰ πασῶν ἐν διπλασίονι λόγῳ θεωρεῖται. ποιήσει δ' εἰκό- ²⁵ νος χάριν τὸν διπλάσιον λόγον κατ' ἀριθμὸν τὰ ἕξ καὶ τὰ δώδεκα· ἔστι δὲ τοῦτο τὸ διάστημα ἀπὸ ὑπάτης μέσων ἐπὶ νήτην διεζευγμέ-

1 κρουματικὰς AB, κρουσματικὰς CDEPZ, τὰ κρούματά τε καὶ διαλέκ. Volk.

2 φιλότονοι... φιλόρρυθμοι] „modos... rhythmos studiose et cupide amplectebantur“ Valg., φιλόμυθοι Volk., φιλομαθεῖς libb. || μὴ om. libb.

7 ἀπρεπές. Δεδειγμένου δὲ ὅτι ὁ Πλάτων Wy., ἀπρεπές δεδειγμένον. “Ὅτι δὲ ὁ Πλάτων libb.

12 τὰ δὲ διπλ. P. || 17 γεωμετρούμενη libb., γεωμετρικὴ Turneb.

18 περιέχεται B. || 24 ποιῆσαι A.

νων. ὄντων οὖν τῶν ἕξ καὶ δώδεκα ἄκρων ἔχει ἡ μὲν ὑπάτη μέσων τὸν τῶν ἕξ ἀριθμόν, ἡ δὲ νήτη διεzeugμένων τὸν τῶν δώδεκα. Λαβεῖν δὴ λοιπὸν χρὴ πρὸς τούτοις ἀριθμοὺς τοὺς μεταξὺ πίπτοντας, ὧν οἱ ἄκροι ὁ μὲν ἐπίτριτος, ὁ δὲ ἡμιόλιος φανήσεται· εἰσὶ δὲ ὁ τῶν ὀκτῶ καὶ τῶν ἐννέα· τῶν γὰρ ἕξ τὰ μὲν ὀκτῶ ἐπίτριτα, τὰ δ' ἐννέα ἡμιόλια. 5 τὸ μὲν ἓν ἄκρον τοιοῦτο· τὸ δ' ἄλλο τὸ τῶν δώδεκα τῶν μὲν ἐννέα ἐπίτριτα, τῶν δ' ὀκτῶ ἡμιόλια. Τούτων οὖν τῶν ἀριθμῶν ὄντων μεταξὺ τῶν ἕξ καὶ τῶν δώδεκα καὶ τοῦ διὰ πασῶν διαστήματος ἐκ τοῦ διὰ τεττάρων καὶ τοῦ διὰ πέντε συνεστῶτος δῆλον ὅτι ἔξει ἡ μὲν μέση τὸν τῶν ὀκτῶ ἀριθμόν, ἡ δὲ παραμέση τὸν τῶν ἐννέα. τούτου γενο- 10 μένου ἔξει ἡ ὑπάτη πρὸς μέσην, ὡς παραμέση πρὸς νήτην διεzeugμένων· ἀπὸ γὰρ ὑπάτης μέσων διὰ τεττάρων ἐπὶ μέσην, ἀπὸ δὲ παραμέσης ἐπὶ νήτην διεzeugμένων διὰ τεττάρων. ἡ αὐτὴ δ' ἀναλογία καὶ ἐπὶ τῶν ἀριθμῶν εὐρίσκεται· ὡς γὰρ ἔχει τὰ ἕξ πρὸς τὰ ὀκτῶ, οὕτω τὰ ἐννέα πρὸς τὰ δώδεκα· καὶ ὡς ἔχει τὰ ἕξ πρὸς τὰ ἐννέα, 15 οὕτω τὰ ὀκτῶ πρὸς τὰ δώδεκα· ἐπίτριτα γὰρ τὰ μὲν ὀκτῶ τῶν ἕξ, τὰ δὲ δώδεκα τῶν ἐννέα· ἡμιόλια δὲ τὰ μὲν ἐννέα τῶν ἕξ, τὰ δὲ δώδεκα τῶν ὀκτῶ. ἀρκέσει τὰ εἰρημένα εἰς τὸ ἐπιδεδειχέναι, ἣν εἶχε περὶ τὰ μαθήματα σπουδὴν καὶ ἐμπειρίαν Πλάτων.

- 23 Ὅτι δὲ σεμνὴ ἡ ἁρμονία καὶ θεῖόν τι καὶ μέγα, Ἀριστοτέλης 20 ὁ Πλάτωνος ταυτὶ λέγει· “ἡ δὲ ἁρμονία ἐστὶν οὐρανία τὴν φύσιν ἔχουσα θεῖαν καὶ καλὴν καὶ δαιμονίαν· τετραμερὴς δὲ τῇ δυνάμει πεφυκυῖα δύο μεσότητας ἔχει ἀριθμητικὴν τε καὶ ἁρμονικὴν· φαίνεται τε τὰ μέρη αὐτῆς καὶ τὰ μεγέθη καὶ αἱ ὑπεροχαὶ κατ' ἀριθμόν καὶ ἰσομετρίαν· ἐν γὰρ δυσὶ τετραχόρδοις ῥυθμίζεται τὰ μέρη“. ταῦτα 25 μὲν τὰ ῥητά. συνεστάναι δ' αὐτῆς τὸ σῶμα ἔλεγεν ἐκ μερῶν ἀνομοίων συμφωνούντων μέντοι πρὸς ἄλληλα. ἀλλὰ μὴν καὶ τὰς μεσότητας αὐτῆς κατὰ τὸν ἀριθμητικὸν λόγον συμφωνεῖν· τὸν γὰρ νέατον πρὸς τὸν ὕπατον ἐκ διπλασίου λόγου ἡρμωσμένον τὴν διὰ πασῶν συμφω-

12. 13 διεzeugμένων B C D Valg. Amyot., διεzeugμένου E P Z.

12 ἀπὸ γὰρ ὑπάτης Valgul. Meziriac Bu., ἀπὸ γὰρ παρυπάτης libb.

13 διὰ τεττάρων Valgul. Bu., διὰ πασῶν libb. || 19 πρὸς τ. μαθ. P.

22 οὐρανίαν B. || 25 μέρη] μέλη libb. || 26 ῥήματα E.

νίαν ἀποτελεῖν. ἔχει γάρ, ὥς προείπομεν, τὸν νεάτον δώδεκα μονάδων, τὸν δὲ ὕπατον ἕξ, τὴν δὲ παραμέσῃν συμφωνοῦσαν πρὸς ὑπάτην καὶ ἡμιόλιον λόγον ἐννέα μονάδων· τῆς δὲ μέσης ὀκτὼ εἶναι μονάδας ἐλέγομεν. συγκεῖσθαι δὲ διὰ τούτων τῆς μουσικῆς τὰ κυριώτατα διαστήματα συμβαίνει· τό τε διὰ τεσσάρων, ὃ ἐστὶ κατὰ τὸν ἐπί- 5
 τριτον λόγον· καὶ τὸ διὰ πέντε, ὃ ἐστὶ κατὰ τὸν ἡμιόλιον λόγον· καὶ τὸ διὰ πασῶν, ὃ ἐστὶ κατὰ τὸν διπλάσιον· ἀλλὰ γὰρ καὶ τὸν ἐπόγδοον σώζεσθαι, ὅς ἐστι κατὰ τὸν τονιαῖον λόγον. ταῖς αὐταῖς δ' ὑπεροχαῖς ὑπερέχειν καὶ ὑπερέχεσθαι τῆς ἁρμονίας τὰ μέρη ὑπὸ τῶν μερῶν, καὶ τὰς μεσότητας ὑπὸ τῶν μεσοτήτων, κατὰ τε τὴν ἐν ἀριθμοῖς 10
 ὑπεροχὴν καὶ κατὰ τὴν γεωμετρικὴν δύναμιν συμβαίνει. ἀποφαίνει γοῦν αὐτάς Ἀριστοτέλης τὰς δυνάμεις ἐχούσας τοιαύτας· τὴν μὲν νεάτην τῆς μέσης τῷ τρίτῳ μέρει τῷ αὐτῆς ὑπερέχουσαν, τὴν δὲ ὑπάτην ὑπὸ τῆς παραμέσης ὑπερεχομένην ὁμοίως, ὥς γίνεσθαι τὰς ὑπεροχὰς τῶν πρὸς τι· τοῖς γὰρ αὐτοῖς μέρεσιν ὑπερέχουσι καὶ ὑπερέχονται. 15
 τοῖς γοῦν αὐτοῖς λόγοις οἱ ἄκροι τῆς μέσης καὶ παραμέσης ὑπερέχουσι καὶ ὑπερέχονται, ἐπιτρίτῳ καὶ ἡμιολίῳ. τοιαύτη δὲ ὑπεροχὴ ἐστὶν ἡ ἁρμονικὴ· ἡ δὲ τῆς νεάτης ὑπεροχὴ καὶ τῆς μέσης κατ' ἀριθμητικὸν λόγον ἴσῳ μέρει τὰς ὑπεροχὰς ἐμφαίνουσιν. ὥσαύτως καὶ ἡ παραμέση τῆς ὑπάτης· τῆς γὰρ μέσης ἡ παραμέση κατὰ τὸν ἐπόγδοον 20
 λόγον ὑπερέχει. πάλιν ἡ νεάτη τῆς ὑπάτης διπλασία ἐστίν, ἡ δὲ παραμέση τῆς ὑπάτης ἡμιόλιος· ἡ δὲ μέση ἐπίτριτος πρὸς ὑπάτην ἡρμостαι. καὶ τοῖς μὲν μέρεσι καὶ τοῖς πλήθεσι καὶ κατ' Ἀριστοτέλην ἡ ἁρμονία οὕτως ἔχουσα πέφυκε.

- 24 Συνέστηκε δὲ φυσικώτατα ἕκ τε τῆς ἀρτίας καὶ περισσῆς καὶ 25
 ἕκ τῆς ἀρτιοπερίσσου φύσεως καὶ αὕτη καὶ τὰ μέρη αὐτῆς πάντα· αὕτη μὲν γὰρ ὅλη ἀρτία ἐστὶ τετραμερὴς οὖσα τοῖς ὅροις· τὰ δὲ μέρη

7 τὸν διπλάσιον A, τὸ διπλάσιον rell.

8 αὐταῖς δ' ὑπεροχαῖς C P, δ' om. rell.

11 συμβαίνει A B C D, συμβαίνειν rell.

16 οἱ ἄκροι Venet., ἄκροι rell.

20. 21. 22 τῆς γὰρ μέσης ... τῆς ὑπάτης om. P.

25 Συνέστηκε E P Ald. Bas. Xy. Amyot., συνέστησε rell. || ἀρτίας καὶ περισσῆς Bu., ἀπείρου καὶ πειραινούσης libb.

26 αὕτη C P Venet., αὐτήν rell.

αὐτῆς καὶ οἱ λόγοι ἄρτιοι καὶ περισσοὶ καὶ ἄρτιοπέρισσοι· τὴν μὲν γὰρ νεάτην ἔχει ἄρτίαν ἐκ δώδεκα μονάδων, τὴν δὲ παραμέσῃν περισῆν ἐξ ἐννέα μονάδων, τὴν δὲ μέσῃν ἄρτίαν ἐξ ὀκτὼ μονάδων, τὴν δὲ ὑπάτῃν ἄρτιοπέρισσον ἐξ μονάδων οὖσαν. οὕτω δὲ πεφυκυῖα αὐτῇ τε καὶ τὰ μέρη αὐτῆς πρὸς ἄλληλα ταῖς ὑπεροχαῖς τε καὶ τοῖς λόγοις 5 ὅλη τε ὅλη καὶ τοῖς μέρεσι συμφωνεῖ.

- 25 Ἀλλὰ μὲν καὶ αἱ αἰσθήσεις αἱ τοῖς σώμασιν ἐγγινόμεναι αἱ μὲν οὐράνιαι θεῖαι οὖσαι μετὰ θεοῦ τὴν αἴσθησιν διὰ τὴν ἁρμονίαν παρεχόμεναι τοῖς ἀνθρώποις, ὅψις τε καὶ ἀκοή, μετὰ φωνῆς καὶ φωτὸς τὴν ἁρμονίαν ἐπιφαίνουσι· καὶ ἄλλαι δ' αὐταῖς ἀκόλουθοι, ἧ αἰσθή- 10 σεις, κατ' ἁρμονίαν συνεστᾶσι· πάντα γὰρ καὶ αὗται ἐπιτελοῦσιν οὐκ ἄνευ ἁρμονίας ἐλάττους μὲν ἐκείνων οὖσαι, οὐκ ἄπο δ' ἐκείνων· ἐκεῖναι γὰρ ἅμα θεοῦ παρουσίᾳ παραγινόμεναι τοῖς σώμασι κατὰ λογισμὸν ἰσχυράν τε καὶ καλὴν φύσιν ἔχουσι.

XVI.

- 26 Φανερόν οὖν ἐκ τούτων, ὅτι τοῖς παλαιοῖς τῶν Ἑλλήνων εἰκό- 15 τως μάλιστα πάντων ἐμέλησε πεπαιδεῦσθαι μουσικὴν. τῶν γὰρ νέων τὰς ψυχὰς ὥντο δεῖν διὰ μουσικῆς πλάττειν τε καὶ ῥυθμίζειν ἐπὶ τὸ εὖσχημον, χρησίμης δηλονότι τῆς μουσικῆς ὑπαρχούσης πρὸς πάντα καιρὸν καὶ πᾶσαν ἐσπουδασμένην πρᾶξιν, προηγουμένως δὲ πρὸς τοὺς πολεμικοὺς κινδύνους. πρὸς οὓς οἱ μὲν αὐλοῖς ἐχρῶντο, κατὰπερ 20 Λακεδαιμόνιοι, παρ' οἷς τὸ καλούμενον Καστόρειον ἠγυῖτο μέλος, ὁπότε τοῖς πολεμίοις ἐν κόσμῳ προσήεσαν μαχεσόμενοι· οἱ δὲ καὶ πρὸς λύραν ἐποίουν τὴν πρόσοδον τὴν πρὸς τοὺς ἐναντίους, κατὰπερ ἱστοροῦνται μέχρι πολλοῦ χρήσασθαι τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς ἐπὶ τοὺς πολεμικοὺς κινδύνους ἐξόδου Κρῆτες· οἱ δ' ἔτι καὶ κατ' ἡμᾶς σάλπιγξι διατε- 25 λοῦσι χρώμενοι. Ἀργεῖοι δὲ πρὸς τὴν τῶν Σθενείων τῶν καλουμένων παρ' αὐτοῖς πάλιν ἐχρῶντο τῷ αὐλῷ· τὸν δ' ἀγῶνα τοῦτον ἐπὶ Δαναῷ μὲν τὴν ἀρχὴν τεθῆναι φασιν, ὕστερον δ' ἀνατεθῆναι Διὶ Σθενίῳ· οὐ μὲν ἄλλ' ἔτι καὶ νῦν τοῖς πεντάθλοις νενόμισται προσαυλεῖσθαι,

19 καιρὸν om. D Z. || 19 πᾶσιν P. || 26 τὴν om. P.

28 Σθενείῳ P.

29 προσαυλῆσαι P.

οὐδέν μὲν κεκριμένον οὐδ' ἀρχαῖον οὐδ' οἷον ἐνομίζετο παρὰ τοῖς ἀνδράσιν ἐκείνοις, ὥσπερ τὸ ὑπὸ Ἰέρακος πεποιημένον πρὸς τὴν ἀγωνίαν ταύτην, ὃ ἐκαλεῖτο ἐνδρομή· ὅμως δὲ καὶ εἰ ἀσθενές τι καὶ οὐ κεκριμένον, ἀλλ' οὖν προσαυλεῖται.

- 27 Ἐπὶ μέντοι τῶν ἔτι ἀρχαιοτέρων οὐδ' εἰδέναι φασὶ τοὺς Ἕλληνας 5 τὴν θεατρικὴν μουσικὴν· ὅλην δ' αὐτῆς τὴν ἐπιστήμην πρὸς τε θεῶν τιμὴν καὶ τὴν τῶν νέων παιδείῃσιν παραλαμβάνεσθαι, μηδὲ τὸ παράπαν ἔδῃ θεάτρου παρὰ τοῖς ἀνδράσιν ἐκείνοις κατεσκευασμένου, ἀλλ' ἔτι τῆς μουσικῆς ἐν τοῖς ἱεροῖς ἀναστρεφομένης, ἐν οἷς τιμὴν τε τοῦ θεοῦ διὰ ταύτης ἐποιοῦντο καὶ τῶν ἀγαθῶν ἀνδρῶν ἐπαίνους· εἰκὸς 10 δ' εἶναι, ὅτι τὸ θεάτρον ὕστερον καὶ τὸ θεῶρεῖν πολὺ πρότερον ἀπὸ τοῦ θεοῦ τὴν προσηγορίαν ἔλαβεν. ἐπὶ μέντοι τῶν κατ' ἡμᾶς χρόνων τοσοῦτον ἐπιδέδωκε τὸ τῆς διαφορᾶς εἶδος, ὥστε τοῦ μὲν παιδευτικοῦ τρόπου μηδεμίαν μνείαν μηδ' ἀντίληψιν εἶναι, πάντας δὲ τοὺς μουσικῆς ἀπτομένους πρὸς τὴν θεατρικὴν προσκεχωρηκέναι μουσικῶν. 15

XVII.

- 28 Εἴποι τις· ὦ τᾶν, οὐδέν οὖν ὑπὸ τῶν ἀρχαίων προσεξεύρηται καὶ κεκαινοτόμηται; φημὶ καὶ αὐτὸς ὅτι προσεξεύρηται, ἀλλὰ μετὰ τοῦ σεμνοῦ καὶ πρέποντος. Οἱ γὰρ ἱστορήσαντες τὰ τοιαῦτα Τερπάνδρῳ μὲν τὴν τε δώριον νῆτην προσετίθεσαν οὐ χρησαμένων αὐτῇ τῶν ἔμπροσθεν κατὰ τὸ μέλος. καὶ τὸν μιξολύδιον δὲ τόνον ὅλον 20 προσεξευρῆσθαι λέγεται, καὶ τὸν τῆς ὀρθίου μελωδίας τρόπον τὸν κατὰ τοὺς ὀρθίους, πρὸς (τε) τῷ ὀρθίῳ (καὶ τὸν) σημαντὸν τροχαῖον. ἔτι δέ, κατὰ Πίνδαρόν φησι, καὶ τῶν σκολιῶν μελῶν Τέρπανδρος εὕρετῆς ἦν.

Ἀλλὰ μὲν καὶ Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιίαν 25 προσεξεῦρε καὶ τὴν εἰς τοὺς οὐχ ὁμογενεῖς ῥυθμοὺς ἔντασιν καὶ τὴν

10. 11 εἰκὸς δὲ ὅτι εἶναι A P Ald. Bas., εἰκὸς τε ἐντεῦθεν ὅτι Wy., εἰκὸς δὲ ὅτι Volkm. ὅτι καὶ τὸ θεάτρον Du Volkm.

13 διαφορᾶς V Bu, διαφορᾶς rell. || 15 κεχωρηκέναι E.

22 ὀρθίους, πρὸς τε τῷ ὀρθίῳ καὶ τὸν σημαντὸν τροχαῖον Rossbach, ὀρθίους πρὸς τὸν ὀρθιον σημαντὸν τροχαῖον libb.

23 ἔτι Valgul., Wy., εἰ libb.

26 ἔντασιν A B C D E, ἔνστασιν P Z.

παρακαταλογὴν καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν. - Πρώτῳ δὲ αὐτῷ τὰ τ' ἐπὶ δὲ καὶ τὰ τετράμετρα καὶ τὸ κρητικὸν καὶ τὸ προσοδιακὸν ἀποδέδοται καὶ ἡ τοῦ ἡρώου αὕξῃσις, ὑπ' ἐνίων δὲ καὶ τὸ ἐλεγείον. Πρὸς δὲ τούτοις ἢ τε τοῦ λαμβείου πρὸς τὸν ἐπιβατὸν παίωνα ἔντασις, καὶ ἡ τοῦ ἠύξημένου ἡρώου εἷς τε τὸ προσοδιακὸν καὶ τὸ κρητικόν. 5 Ἔτι δὲ τῶν λαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δ' ἄδεσθαι, Ἀρχιλοχὸν φασὶ καταδείξαι, εἰς οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς, Κρέξον δὲ λαβόντα εἰς διθύραμβον χρήσιν ἀγαγεῖν. Οἶονται δὲ καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν τοῦτον πρῶτον εὔρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντα πρόσχορδα κρούειν. 10

29 Πολυμνάστῳ δὲ τὸν 2' ὑπολύδιον νῦν ὀνομαζόμενον τόνον ἀνατιθέασιν καὶ τὴν ἔκλυσιν καὶ τὴν ἐκβολὴν, πολὺ μείζω πεποιηκέναι φασὶν αὐτόν.

Καὶ αὐτὸν δὲ τὸν Ὀλυμπον ἐκείνον, ᾧ δὴ τὴν ἀρχὴν τῆς Ἑλληνικῆς τε καὶ νομικῆς μούσης ἀποδιδόασιν, τό τε τῆς ἀρμονίας γένος 15 ἐξευρεῖν φασιν, καὶ τῶν ῥυθμῶν τόν τε προσοδιακόν, ἐν ᾧ ὁ τοῦ Ἀρεως νόμος, καὶ τὸν χορεῖον, ᾧ πολλῷ κέχρηται ἐν τοῖς μητρώοις· ἐνιοὶ δὲ καὶ τὸν βακχεῖον Ὀλυμπον οἶονται εὔρηκέναι. Δηλοῖ δ' ἕκαστον τῶν ἀρχαίων μελῶν, ὅτι ταῦτα οὕτως ἔχει.

Λᾶσος δὲ ὁ Ἑρμιονεὺς εἰς τὴν διθύραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστή- 20 σας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας πλείοσί τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενος εἰς μετάθεσιν τὴν προϋπάρχουσαν ἤγαγε μουσικὴν.

2 τὸ κρητικὸν Bu. Wy., τὸ προκρητικὸν libb., τὸ προκρητικὸν Ritschl.

3 τοῦ ἡρώου Salmas., τούτου A, τοῦ πρώτου rell.

5 τὸ ... τὸ B Ritschl, τὸν ... τὸν rell. libb.

8 διθύραμβων χρήσιν Volkm., διθύραμβον χρήσιν A B D Ven., διθύραμβον χρήσασθαι B E Z P.

9 πάντα] πάντας libb. || 11 Πολυμνάστῳ P, Πολυμνήστῳ rell.

12 ἔκλυσιν D P. || 15 τε καὶ νομικῆς om. P.

17 κέχρηται V. Venet. Valgul., Amyot., Bu., κέχρηται A B C Ald. Bas. Xy. Du.

18 Δηλοῖ Wy., Δῆλον libb.

20 Λᾶσος δὲ ... Ὀμοίως δὲ καὶ Μελανιππίδης ... Οὗτος γὰρ ἑπταφθόγγου — εἰς πλείονας φθόγγους libb., Λᾶσος δὲ ... Οὗτος γὰρ ... Ὀμοίως δὲ καὶ Μελανιππίδης Volkm.

30^b Ἄλλὰ γὰρ καὶ αὐλητικὴ ἀπὸ ἀπλουστέρας εἰς ποικιλωτέραν μεταβέβηκε μουσικὴν· τὸ γὰρ παλαιὸν ἕως εἰς Μελανιππίδην τὸν τῶν διδυράμβων ποιητὴν συμβεβήκει τοὺς αὐλητὰς παρὰ τῶν ποιητῶν λαμβάνειν τοὺς μισθοὺς πρωταγωνιστούσης δηλονότι τῆς ποιήσεως, τῶν δ' αὐλητῶν ὑπηρετούντων τοῖς διδασκάλοις, ὕστερον δέ 5 καὶ τοῦτο διεφθάρη.

30^a Ὅμοίως δὲ καὶ Μελανιππίδης ὁ μελοποιὸς ἐπιγενόμενος οὐκ ἐνέμεινε τῇ προὔπαρχούσῃ μουσικῇ, ἀλλ' οὐδὲ Φιλόξενος, οὐδὲ Τιμόθεος. οὗτοι γὰρ ἐπταφθόγγου τῆς λύρας ὑπαρχούσης ἕως εἰς ('Αριστοκλείδην) Τερπάνδρ(ει)ον τὸν Ἀντισσαῖον διέρριψαν εἰς πλείονας 10

30^c φθόγγους. ὥς καὶ Φερεκράτη τὸν κωμικὸν εἰσαγαγεῖν τὴν μουσικὴν ἐν γυναικείῳ σχήματι ὅλην κατηκισμένην τὸ σῶμα· ποιεῖ δὲ τὴν δικαιοσύνην διαπυνθανομένην τὴν αἰτίαν τῆς λώβης καὶ τὴν ποίησιν λέγουσαν·

Δέξω μὲν οὐκ ἄκουσα, σοί τε γὰρ κλύειν

ἐμοί τε λέξαι θυμὸς ἡδονὴν ἔχει.

15

ἐμοί γὰρ ἤρξε τῶν κακῶν Μελανιππίδης,

ἐν τοῖσι πρώτοις ὃς λαβὼν ἀνῆκέ με

χαλαρωτέραν τ' ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα.

ἀλλ' οὖν ὅμως οὗτος μὲν ἦν ἀποχρῶν ἀνὴρ

ἔμοιγε πρὸς τὰ νῦν κακὰ * * *

20

30^d Κινησίᾳς δέ (μ') ὁ κατάρατος Ἀττικὸς ἐξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στροφαῖς ἀπολώλεχ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως τῶν διδυράμβων, κατὰ περ ἐν ταῖς ἀσπίσιν, 'ριστέρ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ.

25

ἀλλ' οὖν ἄνεκτος οὗτος ἦν ὅμως ἐμοί.

Cap. 30^b, 30^a Wy. Boeckh. Cap. 30^a, 30^b libb.

2 ἕως εἰς Μελανιππίδην τὸν τῶν διδυράμβων ποιητὴν om. Volkm.

9 οὗτοι . . . διέρριψαν] οὗτος . . . διέρριπεν libb.

10 Ἀριστοκλείδην Τερπάνδρειον] Τέρπανδρον libb. ἕως . . . Ἀντισσαῖον om. Volkm.

13 ποίησιν libb., μουσικὴν Valgul. Bu. Volkm.

Cap. 30^d. 30^e libb. Cap. 30^c. 30^d Meineke.

23 ἀπολώλεκε μ' οὕτως libb.

26 ἀλλ' οὐκ ἂν εἴποις οὗτος ἦν ὅμως B, ἀ. ο. ἄ. ε. οὕτως ἦν ὅμως ὅμως tell.

30^e

Φρῦνις δ' ἴδιον στρόβιλον ἐμβαλὼν τινα
κάμπτων με καὶ στρέφων ὅλην διέφθορεν,
ἐν πέντε χορδαῖς δώδεχ' ἁρμονίας ἔχων.
ἀλλ' οὖν ἔμοιγε χουτος ἦν ἀποχρῶν ἀνὴρ·
εἰ γάρ τι κάξήμαρτεν αὐτὸς ἀνέλαβεν.

5

30^r

Ὁ δὲ Τιμόθεός μ' ὦ φιλτάτῃ, κατορώρυχεν
καὶ διακέκναιχ' αἴσχιστα. (ΔΙΚ.) ποῖος οὕτοσί
(ὁ) Τιμόθεος; (ΜΟΥΣ.) Μιλτίσιός τις Πυρρίας.
(ΔΙΚ.) κακά σοι παρέσχε χουτος; (ΜΟΥΣ.) ἅπαντας οὓς λέγω
παρελήλυθ' ἄδων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς
ἐξαρμονίους ὑπερβολαίους τ' ἀνοσίους
καὶ νιγλάρους, ὥσπερ τε τὰς βραφάνους ὅλην
κάμπτων με κατεμέστωσε * * *
κἄν ἐντύχῃ πού μοι βαδιζούσῃ μόνη
ἀπέδυσσε κἀνέλυσσε χορδαῖς δώδεκα.

10

15

Καὶ Ἀριστοφάνης ὁ κωμικὸς μνημονεύει Φιλοξένου καὶ φησιν ὅτι
εἰς τοὺς κυκλίους χοροὺς (μονωδικὰ) μέλη εἰσηνέγκατο.

Καὶ ἄλλοι δὲ κωμωδοποιοὶ ἔδειξαν τὴν ἀτοπίαν τῶν μετὰ ταῦτα
τὴν μουσικὴν κατακεκερματικόντων.

XVIII.

31

Ὅτι δὲ περὶ τὰς ἀγωγὰς καὶ τὰς μαθῆσεις διόρθωσις ἢ δια- 20
στροφὴ γίνεται, δῆλον Ἀριστόξενος ἐποίησε. τῶν γὰρ κατὰ τὴν αὐτοῦ
ἡλικίαν φησὶ Τελεσίᾳ τῷ Θηβαίῳ συμβῆναι νέῳ μὲν ὄντι τραφῆναι
ἐν τῇ καλλίστῃ μουσικῇ καὶ μαθεῖν ἄλλα τε τῶν εὐδοκιμούντων καὶ
δὴ καὶ τὰ Πινδάρου τὰ τε Διονυσίου τοῦ Θηβαίου καὶ τὰ Δάμπρου
καὶ τὰ Πρατίνου καὶ τῶν λοιπῶν, ὅσοι τῶν λυρικῶν ἄνδρες ἐγένοντο 25
ποιηταὶ κρουμάτων ἀγαθοί· καὶ αὐλῆσαι δὲ καλῶς καὶ περὶ τὰ λοιπὰ
μέρη τῆς συμπάσης παιδείας ἱκανῶς διαπονηθῆναι· παραλλάξαντα

3 ἐν πενταχόρδοις B V || δώδεκα libb. || 7 διακέκναιχ' libb.

9 κακά μοι παρέσχεν οὗτος libb. || 10 παρελήλυθεν ἄγων A, παρελήλυθ' ἄγωνrell.

11. 12. 13. ἐξαρμονίους... κατεμέστωσε, praemissis verbis ἡ δὲ μουσικὴ λέγεται ταῖτα,
in libris leguntur post 17 μέλη εἰσηνέγκατο, apud Valgulium post 15 δώδεκα.

14 κἄν ἐντύχοι AB, κἄτ' ἐντυχῶν Wy. | 15 ἀπέλυσσε libb. || 16 τοῦ Φιλοξένου Du.

17 μονωδικὰ] om. libb. || 21 αὐτοῦ libb., αὐτοῦ Volkm. || 25 Κρατίνου P.

δὲ τὴν τῆς ἀκμῆς ἡλικίαν οὕτω σφόδρα ἐξαπατηθῆναι ὑπὸ τῆς σκη-
νικῆς τε καὶ ποικίλης μουσικῆς, ὥς καταφρονῆσαι τῶν καλῶν ἐκεί-
νων, ἐν οἷς ἀνετράφη, τὰ Φιλοξένου δὲ καὶ Τιμοῦτου ἐκμανθάνειν,
καὶ τούτων αὐτῶν τὰ ποικιλώτατα καὶ πλείστην ἐν αὐτοῖς ἔχοντα
καινοτομίαν· ὁρμήσαντά τε ἐπὶ τὸ ποιεῖν μέλη καὶ διαπειρώμενον
ἀμφοτέρων τῶν τρόπων, τοῦ τε Πινδαρείου καὶ Φιλοξενείου, μὴ δύνα-
σθαι κατορθοῦν ἐν τῷ Φιλοξενείῳ γένει· γεγενῆσθαι δ' αἰτίαν τὴν
ἐκ παιδὸς καλλίστην ἀγωγὴν.

32^b Πρῶτον μὲν οὖν κατανοητέον, ὅτι πᾶσα μάθησις τῶν περὶ τὴν
μουσικὴν ἐπισμός ἐστιν οὐδέπω προσειληφώς τὸ τίνοσ ἐνεκα τῶν διδα- 10
σκομένων ἕκαστον τῷ μανθάνοντι μαθητέον ἐστί.

Μετὰ δὲ τοῦτο ἐνθυμητέον, ὅτι πρὸς τὴν τοιαύτην ἀγωγὴν τε
καὶ μάθησιν οὐδέπω προσάγεται τρόπων ἐξαρίθμησις. ἀλλὰ οἱ μὲν
πολλοὶ εἰκῇ μανθάνουσιν, ὃ ἂν τῷ διδάσκοντι ἢ τῷ μανθάνοντι ἀρέσῃ.
οἱ δὲ συνετοὶ τὸ εἰκῇ ἀποδοκιμάζουσιν, ὥσπερ Λακεδαιμόνιοι τὸ πα- 15
λαιὸν καὶ Μαντινεῖς καὶ Πελληνεῖς· ἓνα γάρ τινα τρόπον ἢ παντελῶς
ὀλίγους ἐκλεξάμενοι, οὓς ὦντο πρὸς τὴν τῶν ἡθῶν ἐπανόρθωσιν ἀρμότ-
τειν, αὐτῇ τῇ μουσικῇ ἐχρῶντο.

XIX.

32^a Εἰ οὖν τις βούλεται μουσικῇ καλῶς καὶ κεκριμένως χρῆσθαι,
τὸν ἀρχαῖον ἀπομιμείσθω τρόπον. ἀλλὰ μὴν καὶ τοῖς ἄλλοις αὐτὴν 20
μαθήμασιν ἀναπληρούτω καὶ φιλοσοφίαν ἐπιστησάτω παιδαγωγόν·
αὕτη γὰρ ἱκανὴ κρίναι τὸ μουσικῇ πρέπον μέτρον καὶ τὸ χρήσιμον.

*Τῷ δὲ μέλλοντι κρίναι τὴν μουσικὴν πρῶτον μὲν γνωστέον περὶ
τῆς συνεχείας τῶν τῆς μουσικῆς μερῶν.* τριῶν γὰρ ὄντων μερῶν,
εἰς ἃ διήρηται τὴν καθόλου διαίρεσιν ἢ πᾶσα μουσική, ἐπιστή- 25
μονα χρὴ εἶναι τῆς τούτοις χρωμένης ποιήσεως τὸν μουσικῇ προ-
σιόντα καὶ τῆς ἐρμηνείας τῆς τὰ πεποιημένα παραδιδούσης ἐπήβολον.

Cap. 32^b 32^a] Cap. 32^a. 32^b libb.

23 *Τῷ δὲ μέλλοντι κρίναι τὴν μουσικὴν πρῶτον μὲν γνωστέον περὶ τῆς συνε-
χείας τῶν τῆς μουσικῆς μερῶν*] om. libb.

24 τριῶν γὰρ ὄντων μερῶν εἰς ἃ διήρηται . . . ἢ πᾶσα μουσική] τριῶν γὰρ

34^ο οὐκ ἂν οὖν ποτε συνίδοι τὰ περὶ τὴν ἁρμονικὴν πραγματείαν ὁ μέχρι αὐτῆς τῆς γνώσεως ταύτης προεληλυθώς, ἀλλὰ δηλονότι παρακολου-
 θῶν ταῖς τε κατὰ μέρος ἐπιστήμαις καὶ τῷ συνόλῳ σώματι τῆς μου-
 σικῆς καὶ ταῖς τῶν μερῶν μίξεσί τε καὶ συνθέσεσιν. ὁ γὰρ μόνον
 ἁρμονικὸς περιγέγραπται τρόπῳ τινί. Καθόλου μὲν οὖν εἰπεῖν ὁμο-
 δρομεῖν δεῖ τὴν τ' αἰσθῆσιν καὶ τὴν διάνοιαν ἐν τῇ κρίσει τῶν τῆς
 μουσικῆς μερῶν καὶ μήτε προάγειν, ὃ ποιοῦσιν αἱ προπετεῖς τε καὶ
 φερόμεναι τῶν αἰσθήσεων, μήτε ὑστερίζειν, ὃ ποιοῦσιν αἱ βραδεῖαι τε
 καὶ δυσκίνητοι. γίνεται δέ ποτ' ἐπὶ τινων αἰσθήσεων καὶ τὸ συγ-
 κείμενον ἐκ τοῦ συναμφοτέρου, καὶ ὑστεροῦσιν αἱ αὐταὶ καὶ προτε- 10
 роῦσι διὰ τινὰ φυσικὴν ἀνωμαλίαν. Περιαιρετέον οὖν τῆς μελλούσης
 35 ὁμοδρομεῖν αἰσθήσεως ταῦτα. | αἰεὶ γὰρ ἀναγκαῖον τρία ἐλάχιστα εἶναι
 τὰ πίπτοντα ἅμα εἰς τὴν ἀκοήν, φθόγγον τε καὶ χρόνον καὶ συλλα-
 βὴν ἢ γράμμα. συμβήσεται δ' ἐκ τῆς μὲν κατὰ τὸν φθόγγον πορείας
 τὸ ἡρμοσμένον γνωρίζεσθαι, ἐκ δὲ τῆς κατὰ χρόνον τὸν ῥυθμόν, ἐκ 15
 δὲ τῆς κατὰ γράμμα ἢ συλλαβὴν τὸ λεγόμενον· ὁμοῦ δὲ προβαινόντων
 ἅμα τὴν τῆς αἰσθήσεως ἐπιφορὰν ἀναγκαῖον ποιεῖσθαι. ἀλλὰ μὴν
 κάκεῖνο φανερόν, ὅτι οὐκ ἐνδέχεται μὴ δυναμένης τῆς αἰσθήσεως
 χωρίζειν ἕκαστον τῶν εἰρημένων παρακολουθεῖν τε δύνασθαι τοῖς καθ'
 ἕκαστα, καὶ συνορᾶν τό θ' ἁμαρτανόμενον ἐν ἐκάστῳ αὐτῶν καὶ τὸ 20
 μή. Πρῶτον οὖν περὶ συνεχείας γνωστέον. ἀναγκαῖον γάρ ἐστιν
 ὑπάρχειν τῇ κριτικῇ δυνάμει συνέχειαν· τὸ γὰρ εὖ καὶ τὸ ἐναντίως
 οὐκ ἐν ἀφωρισμένοις τοῖσδέ τισιν γίνεται φθόγγοις ἢ χρόνοις ἢ γράμμα-
 σιν, ἀλλ' ἐν συνεχέσιν· ἐπειδὴ μίξις τις ἐστὶ κατὰ τὴν χρῆσιν τῶν
 ἀσυνθέτων μερῶν.

25

Περὶ μὲν οὖν τῆς παρακολουθήσεως τοσαῦτα.

ὄντων μερῶν εἰς ἃ διήρηται . . . ἢ πᾶσα μουσική, διατόνου, χρώμα-
 τος, ἁρμονίας libb., τριῶν γὰρ ὄντων γενῶν . . . διατόνου, χρώμα-
 τος, ἁρμονίας Volkml.

pag. 25, 26, 27, 28] pag. 27, 28, 25, 26 libb.

16· τὸ λεγόμενον ἦθος Amyot.

24 μίξις τις ἔστι κατὰ τὴν χρῆσιν τῶν ἀσυνθέτων μερῶν Volkml.

μίξις τις ἐστὶ τῶν κατὰ τὴν χρῆσιν ἀσυνθέτων μερῶν libb.

36 Τὸ δὲ μετὰ τοῦτο ἐπισκεπτέον, ὅτι οἱ μουσικῆς ἐπιστήμονες πρὸς τὴν κριτικὴν πραγματείαν οὐκ εἰσὶν αὐτάρκεις. οὐ γὰρ οἷόν τε τέλεον γενέσθαι μουσικόν τε καὶ κριτικὸν ἐξ αὐτῶν τῶν δοκούντων εἶναι μερῶν τῆς ὅλης μουσικῆς, οἷον ἔκ τε τῆς τῶν ὀργάνων ἐμπειρίας καὶ τῆς περὶ τὴν ᾠδὴν ἔτι δὲ τῆς περὶ τὴν αἴσθησιν συγγυμνασίας· λέγω δὲ τῆς συντεινούσης εἰς τὴν τοῦ ἡρμωσμένου ξύνεσιν καὶ ἔτι τὴν τοῦ ῥυθμοῦ· πρὸς δὲ τούτοις ἔκ τε τῆς ῥυθμικῆς καὶ τῆς ἀρμονικῆς πραγματείας καὶ τῆς περὶ τὴν κροῦσίν τε καὶ λέξιν θεωρίας, καὶ εἴ τινες ἄλλαι τυγχάνουσι λοιπαὶ οὔσαι.

Δι' ἃς δ' αἰτίας οὐχ οἷόν τ' ἐξ αὐτῶν τούτων γενέσθαι κριτικὸν ¹⁰ πειρατέον καταμαθεῖν. Πρῶτον ἔκ τοῦ ἡμῖν ὑποκειῖσθαι τὰ μὲν τῶν κρινομένων τέλεια, τὰ δ' ἀτελῆ· τέλεια μὲν αὐτό τε τῶν ποιημάτων ἕκαστον, οἷον τὸ ἀδόμενον ἢ αὐλούμενον ἢ κιθαρρίζομενον καὶ ἡ ἐκάστου αὐτῶν ἐρμηνεία οἷον ἡ τ' αὐλήσις καὶ ἡ ᾠδὴ καὶ τὰ λοιπὰ τῶν τοιούτων· ἀτελῆ δὲ τὰ πρὸς ταῦτα συντείνοντα καὶ τὰ τούτων ἔνεκα γινόμενα. ¹⁵ τοιαῦτα δὲ τὰ μέρη τῆς ἐρμηνείας. Δεύτερον ἔκ τῆς ποιήσεως· ὡσαύτως γὰρ καὶ αὕτη.

Ὑποκρίνει γὰρ ἂν τις ἀκούων αὐλητοῦ, πότερόν ποτε συμφωνοῦσιν οἱ αὐλοὶ ἢ οὐ, καὶ πότερον ἡ διάλεκτος σαφὴς ἢ τούναντίον· τούτων δ' ἕκαστον μέρος ἐστὶ τῆς αὐλητικῆς ἐρμηνείας, οὐ μὲν ²⁰ τοι τέλος, ἀλλ' ἔνεκα τοῦ τέλους γινόμενον· παρὰ ταῦτα γὰρ αὐ καὶ τὰ τοιαῦτα πάντα κριθήσεται τὸ τῆς ἐρμηνείας ἥθος, εἰ οἰκεῖον ἀποδίδοται τῷ παραποιηθέντι ποιήματι, ὃ μεταχειρίσασθαι καὶ ἐρμηνεῦσαι ὁ ἐνεργῶν βεβούληται. Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ ἐπὶ τῶν παθῶν τῶν ὑπὸ τῆς ποιητικῆς σημαινομένων ἐν τοῖς ποιήμασιν· ²⁵

pag. 25, 26, 27, 28] pag. 27, 28, 25, 26 libb.

13 αὐτῶν Volkm., αὐτοῦ libb. || 14 καὶ] ἡ libb.

16 Δεύτερον ἐκ ποιήσεως ... Ὑποκρίνει γὰρ — ἐν τοῖς ποιήμασιν libb.

Ὑποκρίνει γὰρ ... ἐν τοῖς ποιήμασιν. Δεύτερον ἐκ ποιήσεως Bu.

17 αὐτά P. || 18 αὐλωδοῦ Volkm.

20 αὐλωδικῆς Volkm.

pag. 27, 3 καὶ συστηματικῶν om. P. || 4 συστηματικῶν libb., καὶ μελοποιίας Volk.

6 ὅμοιον εἰπεῖν libb., ὡς οἷον εἰπεῖν Du, καὶ οἷον εἰπεῖν Wy.

7 εὐμούσως Wy., ἐν μουσικοῖς A B, ἐν μούσοις C D, ἐν Μύσοις P Bergk.

9 τὸ μέσον Volkm, τὴν μέσσην libb.

33 φανερόν δ' ἂν γένοιτο εἴ τις ἐκάστην ἐξετάζοιτο τῶν ἐπιστημῶν τί-
 νος ἐστὶ θεωρητική. δῆλον γὰρ ὅτι ἡ μὲν ἁρμονική γενῶν τε τῶν
 τοῦ ἡρμοσμένου καὶ διαστημάτων καὶ συστημάτων καὶ φθόγγων καὶ
 τόνων καὶ μεταβολῶν συστηματικῶν ἐστὶ γνωστική. πορροτέρω δ' οὐκ-
 ἐτι ταύτῃ προσελθεῖν οἶόν τε, ὥστ' οὐδέ ζητεῖν παρὰ ταύτης τὸ δια-
 γνῶναι δύνασθαι, πότερον οἰκείως εἴληφεν ὁ ποιητής, ὥς οἶον εἰπεῖν
 εὐμούσως, τὸν ὑποδώριον τόνον ἐπὶ τὴν ἀρχήν, ἢ τὸν μιξολύδιόν τε
 καὶ δώριον ἐπὶ τὴν ἔκβασιν, ἢ τὸν ὑποφρύγιόν τε καὶ φρύγιον ἐπὶ
 τὸ μέσον. οὐ γὰρ διατείνει ἡ ἁρμονική πραγματεία πρὸς τὰ τοιαῦτα,
 προσδεῖται δὲ πολλῶν ἐτέρων· τὴν γὰρ τῆς οἰκειότητος δύναμιν ἀγνοεῖ. 10
 οὔτε γὰρ τὸ χρωματικὸν γένος, οὔτε τὸ ἐναρμόνιον ἥξει ποτ' ἐν αὐ-
 τῷ) ἔχον τὴν τῆς οἰκειότητος δύναμιν τελείαν, καὶ κατ' ἣν τὸ τοῦ
 πεποιημένου μέλους ἡθὺς ἐπιφαίνεται, ἀλλὰ τοῦτο τοῦ τεχνίτου ἔρ-
 γον. φανερόν δὲ, ὅτι ἐτέρα τοῦ συστήματος ἡ φωνὴ τῆς ἐν τῷ συ-
 στήματι κατασκευασθείσης μελοποιίας, περὶ ἧς οὐκ ἔστι θεωρῆσαι 15
 τῆς ἁρμονικῆς πραγματείας. Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῶν ῥυ-
 θμῶν. οὐδεὶς γὰρ ῥυθμὸς τὴν τῆς τελείας οἰκειότητος δύναμιν ἥξει
 ἔχων ἐν αὐτῷ. Τὸ γὰρ οἰκείως αἰεὶ λεγόμενον πρὸς ἡθὺς τι βλέποντες
 λέγομεν· τούτου δὲ φαμεν αἰτίαν εἶναι σύνθεσιν τινα, ἢ μίξιν, ἢ
 ἀμφοτέρω. οἶον Ὀλύμπῳ τὸ ἐναρμόνιον γένος ἐπὶ φρυγίου τόνου τε- 20
 δέν, παίωνι ἐπιβατῷ μιχθέν· τοῦτο γὰρ τῆς ἀρχῆς τὸ ἡθὺς ἐγέννη-
 σεν ἐπὶ τῷ τῆς Ἀθηναῶς νόμῳ· προσληφθείσης γὰρ μελοποιίας καὶ
 ῥυθμοποιίας τεχνικῶς τε μεταληφθέντος τοῦ ῥυθμοῦ μόνον αὐτοῦ καὶ
 γενομένου τροχαίου ἀντὶ παίωνος συνέστη τὸ Ὀλύμπου ἐναρμόνιον γέ-
 νος. ἀλλὰ μὴν καὶ τοῦ ἐναρμονίου γένους καὶ τοῦ φρυγίου τόνου δια- 25
 μενόντων καὶ πρὸς τούτοις τοῦ συστήματος παντὸς μεγάλην ἀλλοίω-
 σιν ἔσχηκε τὸ ἡθὺς· ἡ γὰρ καλουμένη ἐν τῷ τῆς Ἀθηναῶς
 νόμῳ πολὺ διέστηκε τὸ ἡθὺς τῆς ἀναπείρας.

pag. 25, 26, 27, 28] pag. 27, 28, 25, 26 libb.

9 ἡ ἁρμονική πραγματεία Bu, τῇ ἁρμονικῇ πραγματείᾳ libb.

10. 11. 12 ἀγνοεῖ . . . δύναμιν om. P. || 11 ποτ' ἐν αὐτῷ ἔχον] ποτὲ ἔχον libb.

13 μέλους CD Valg. Amyot. Xy, μέλος rell. || 14 φανερόν δὲ P., φανερόν δὲ rell.

19 αἰτίαν εἶναι σύνθεσιν BEV Volkm., om. εἶναι rell. || 21 καὶ τὸ ἡθὺς V.

27 καλουμένη . . . ἐν τῷ τῆς Ἀθηναῶς] καλουμένη ἁρμονία ε. τ. τ. Ἀ libb.

28 κατὰ τὸ ἡθὺς Volkm.

Εἰ οὖν προσγένοιτο τῷ τῆς μουσικῆς ἐμπείρῳ τὸ κριτικόν, δῆλον ὅτι οὗτος ἂν εἴη ὁ ἀκριβὴς ἐν μουσικῇ· ὁ γὰρ εἰδὼς τὸ δωριστὶ ἄνευ τοῦ κρίνειν ἐπίστασθαι τὴν τῆς χρήσεως αὐτοῦ οἰκειότητα, οὐκ εἴσεται ὁ ποιεῖ· ἀλλ' οὐδὲ τὸ ἦθος σώσει· ἐπεὶ καὶ περὶ αὐτῶν τῶν δωρίων μελοποιῶν ἀπορεῖται, πότερόν ἐστι διαγνωστικὴ ἢ ἁρμονικὴ 5 πραγματεία, καθάπερ τινὲς οἴονται, τῶν δωρίων, ἢ οὐ. ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῆς ῥυθμικῆς ἐπιστήμης πάσης. ὁ γὰρ εἰδὼς τὸν παῖωνα τὴν τῆς χρήσεως αὐτοῦ οἰκειότητα οὐκ εἴσεται, δια το αὐτὴν μόνον εἰδέναι τὴν τοῦ παίωνος ξύνθεσιν. ἐπεὶ καὶ περὶ αὐτῶν τῶν παιωνικῶν ῥυθμοποιῶν ἀπορεῖται, πότερόν ἐστι διαγνωστικὴ ἢ 10 ῥυθμικὴ πραγματεία τούτων, καθάπερ τινὲς φασιν, ἢ οὐ διατείνει μέχρι τούτου. ἀναγκαῖον οὖν δύο τοῦλάχιστον γνώσεις ὑπάρχειν τῷ μέλλοντι διαγνώσθαι τό τ' οἰκεῖον καὶ τὸ ἀλλότριον· πρῶτον μὲν τοῦ ἦθους οὐ ἔνεκα ἢ σύνθεσις γεγένηται, ἔπειτα τούτων ἐξ ὧν ἢ σύνθεσις. ὅτι μὲν οὖν οὕτ' ἢ ἁρμονικὴ οὕτ' ἢ ῥυθμικὴ οὕτ' ἄλλη οὐδε- 15 μία τῶν καθ' ἓν μέρος λεγομένων αὐτάρκης αὐτὴ καθ' αὐτὴν τοῦ ἦθους εἶναι διαγνωστικὴ καὶ τῶν ἄλλων κριτικὴ ἀρκέσει τὰ εἰρημένα.

XXI^a.

34^a Τριῶν δ' ὄντων γενῶν εἰς ἃ διαιρεῖται τὸ ἡρμοσμένον, (ἀν)ίσων τοῖς τε τῶν διαστημάτων μεγέθεσι καὶ ταῖς τῶν φθόγγων δυνάμεσιν, ὁμοίως δὲ καὶ ταῖς τῶν τετραχόρδων (διαιρέσεσι), περὶ ἐνὸς μόνου οἱ πα- 20 λαιοὶ ἐπραγματεύσαντο, ἐπειδὴ περ οὔτε περὶ χρώματος οὔτε περὶ διατόνου οἱ πρὸ ἡμῶν ἐπεσκόπουν, ἀλλὰ περὶ μόνου τοῦ ἐναρμονίου, καὶ αὐτοῦτου περὶ ἓν τι μεγέθος συστήματος τοῦ καλουμένου διὰ πασῶν· περὶ μὲν γὰρ τῆς χροᾶς διεφέροντο, περὶ δὲ τοῦ μίαν εἶναι αὐτὴν τὴν ἁρμονίαν σχεδὸν πάντες συνεφώνουν.

25

8 χρήσεως A B C D P Valg. Xy., κρίσεως rell.

9 ξύνθεσιν Wy., ξύνεσιν E, σύνεσιν A B, ξύνοισιν D P Z. || 20 πότερον δὲ ἐστι A.

10 ἢ ῥυθμικὴ Bas. Xy., ἢ ῥυθμικὴ libb. || 11 καθάπερ τινὲς om. A.

11 φασιν ἢ οὐ διατείνει μέχρι τούτου A, ἢ om. rell., ἢ καθάπερ τινὲς φασιν οὐ διατείνει μέχρι τούτου Bas. Xy. Wy. || 17 διαγνωστικὴ] καὶ γνωστικὴ libb.

18 XXI^a legendum post XX; Bu transposuit post 29, 5; uncinis inclusit Volkm.

18 ἀνίσων τοῖς] ἴσων τοῖς libb. || 19 διαστημάτων] συστημάτων libb.

20 διαιρέσεσι] om. libb. || 25 γὰρ A, om. rell.; χροᾶς libb., χρεῖας Xy.

XX.

37 Ἄτ' οὖν ἡδῶν μάλιστα φροντίδα πεποιημένοι οἱ παλαιοὶ τὸ σεμνὸν καὶ ἀπερίεργον τῆς ἀρχαίας μουσικῆς προετίμων. Ἀργεῖους μὲν γὰρ καὶ κόλασιν ἐπιθεῖναι ποτέ φασι τῇ εἰς τὴν μουσικὴν παρανομίᾳ, ζημιῶσαι τε τὸν ἐπιχειρήσαντα πρῶτον τοῖς πλείοσι τῶν ἐπτὰ 5 χρήσασθαι παρ' αὐτοῖς τόνων καὶ παραμιξολυδιάζειν ἐπιχειρήσαντα. Πυθαγόρας δ' ὁ σεμνὸς ἀπεδοκίμαζε τὴν κρίσιν τῆς μουσικῆς τὴν διὰ τῆς αἰσθήσεως· νῶ γὰρ ληπτὴν τὴν ταύτης ἀρετὴν ἔφασκεν εἶναι. τοιγάρτοι τῇ μὲν ἀκοῇ οὐκ ἔκρινεν αὐτήν, τῇ δ' ἀναλογικῇ ἀρμονίᾳ. αὐτάρκες τ' ἐνόμιζε μέχρι τοῦ διὰ πασῶν στήσαι τὴν τῆς μουσικῆς 10 ἐπίγνωσιν.

XXI^b.

38 Οἱ δὲ νῦν τὸ μὲν κάλλιστον τῶν γενῶν, ὅπερ μάλιστα διὰ σεμνότητα παρὰ τοῖς ἀρχαίοις ἐσπουδάζετο, παντελῶς παρητήσαντο, ὥστε μηδὲ τὴν τυχοῦσαν ἀντίληψιν τῶν ἐναρμονίων διαστημάτων τοῖς πολλοῖς ὑπάρχειν. οὕτω δ' ἀργῶς διάκεινται καὶ ῥαδιύμως, ὥστε μηδ' ἔμφασιν νομίζειν παρέχειν κατ'όλου τῶν ὑπὸ τὴν αἰσθήσιν πιπτόντων 15 τὴν ἐναρμόνιον δίεσιν, ἐξορίζειν δ' αὐτήν ἐκ τῶν μελωδημάτων, πεφυλαρηνέναι τε τοὺς δόξαντάς τι περὶ τούτου καὶ τῷ γένει τούτῳ κεχρημένους. ἀπόδειξιν δ' ἰσχυροτάτην τοῦ τᾶληδ' ἡ λέγειν φέρειν οἴονται μάλιστα μὲν τὴν αὐτῶν ἀναισθησίαν, ὡς πᾶν, ὅ τι περ ἂν αὐτοὺς ἐκφύγῃ, τοῦτο καὶ δὴ πάντως ἀνύπαρκτον ὃν παντελῶς καὶ ἄχρηστον· 20 εἴτα καὶ τὸ μὴ δύνασθαι ληφθῆναι διὰ συμφωνίας τὸ μέγεθος, κατ' ἅπερ τό τε ἡμιτόνιον καὶ τὸν τόνον καὶ τὰ λοιπὰ δὲ τῶν τοιούτων διαστημάτων. ἡγνοήκασιν δ' ὅτι καὶ τὸ τρίτον μέγεθος οὕτως ἂν καὶ τὸ πέμπτον ἐκβάλλοιτο καὶ τὸ ἑβδομον, ὣν τὸ μὲν τριῶν, τὸ δὲ πέντε, τὸ δὲ ἐπτὰ διέσεών ἐστι· καὶ κατ'όλου πάντ' ὅσα περιττὰ φαίνεται 25 τῶν διαστημάτων ἀποδοκιμάζοιτ' ἂν ὡς ἄχρηστα, παρ' ὅσον οὐδὲν αὐτῶν διὰ συμφωνίας λαβεῖν ἐστι· ταῦτα δ' ἂν εἴη, ὅσα ὑπὸ τῆς

2 ἐτίμων P.

4. 5 τοῖς . . . τόνων] τοῖς . . . χορδῶν libb., ταῖς . . . χορδῶν Volkm.

7 νῶ A C P, νῦν B D E Z, ληπτὴν P, λεπτὴν rell.

ἐλαχίστης διέσεως μετρεῖται περισσάκις. οἷς ἀκολουθεῖν ἀνάγκη καὶ τὸ μηδεμίαν τῶν τετραχορδικῶν διαιρέσεων χρησίμην εἶναι πλὴν μόνην ταύτην, δι' ἧς πᾶσιν ἀρτίοις χρῆσθαι διαστήμασι συμβέβηκεν, αὕτη δ' ἂν εἴη ἢ τε τοῦ συντόνου διατόνου καὶ ἢ τοῦ τονιαίου χρώματος, *εἰ μή τις εἰς τὸν συντονώτερον σπονδειασμόν βλέπων αὐτὸ (σύντονον) τοῦτο διάτονον εἶναι ἀπεικιάσει. δῆλον δ' ὅτι ψεῦδος καὶ ἐκμελές θήσει ὁ τοιοῦτο τιθεῖς. ψεῦδος μὲν ὅτι διέσει ἐλαττόν ἐστι τόνου τοῦ περὶ τὸν ἡγεμόνα κειμένου· ἐκμελές δὲ ὅτι καὶ εἴ τις ἐν τῇ τοῦ τονιαίου δυνάμει τιθεῖται τὸ τοῦ συντονωτέρου σπονδειασμοῦ ἴδιον συμβαίνοι ἂν δύο ἐξῆς τίθεσθαι δια(στήματα) τον(ιαῖ)α τὸ μὲν ἀσύν- 10 θετον, τὸ δὲ σύνθετον.*

- 39 Τὸ δὲ τὰ τοιαῦτα λέγειν τε καὶ ὑπολαμβάνειν, οὐ μόνον τῶν τοῖς φαινομένοις ἐναντιουμένων ἐστίν, ἀλλὰ καὶ αὐτοῖς μαχομένων. χρώμενοι γὰρ αὐτοὶ τοιαύταις τετραχόρδων μάλιστα φαίνονται διαιρέσεσιν, ἐν αἷς τὰ πολλὰ τῶν διαστημάτων ἦτοι περιττά ἐστίν, ἢ 15 ἄλογα· μαλάττουσι γὰρ αἰεὶ τὰς τε λιχανοὺς καὶ τὰς παρανήτας· ἔδη δὲ καὶ τῶν ἐστώτων τινὰς παρανιᾶσι φθόγγων ἀλόγῳ τινὶ διαστήματι προσανιέντες αὐτοῖς τὰς τε τρίτας καὶ τὰς παρυπάτας· καὶ τὴν τοιαύτην εὐδοκιμεῖν μάλιστά πως οἶονται τῶν συστημάτων χρῆσιν, ἐν ἣ τὰ πολλὰ τῶν διαστημάτων ἐστὶν ἄλογα, οὐ μόνον τῶν 20 κινεῖσθαι πεφυκότων φθόγγων, ἀλλὰ καὶ τινων ἀκινήτων ἀνιεμένων, ὥς ἐστι δῆλον τοῖς αἰσθάνεσθαι τῶν τοιούτων δυναμένοις.

XXII.

- 40 Χρῆσιν δὲ μουσικῆς προσήκουσαν ἀνδρὶ ὁ καλὸς Ὅμηρος ἐδί-
δαξε· δηλῶν γὰρ, ὅτι ἡ μουσικὴ πολλαχοῦ χρησίμη, τὸν Ἀχιλλεῖα
πεποίηκε τὴν ὀργὴν πέττοντα τὴν πρὸς τὸν Ἀγαμέμνονα διὰ μουσι- 25
κῆς, ἧς ἕμαθε παρὰ τοῦ σοφωτάτου Χείρωνος·

4 συντόνου καὶ διατόνου libb.

5 *εἰ μή τις . . . τὸ δὲ σύνθετον*] haec in libris scripta leguntur cap. 11.

16 ἄλογα Bu., ἀνάλογα libb.

18 παρυπάτας] παρανήτας libb.

25 πρὸς τὸν Ἀγαμέμνονα om. P. || 26 ἦν B.

τὸν δ' εὖρον — φησὶ — φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείῃ,
καλῇ, δαιδαλέῃ, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν·

τὴν ἄρετ' ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας.

τῇ ὅ γε θυμὸν ἔτερπεν, αἶδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν.

μάῃδε, φησὶν Ὅμηρος, πῶς δεῖ μουσικῇ χρῆσθαι· κλέα γὰρ ἀνδρῶν ὁ
ἄδειν καὶ πράξεις ἡμιθέων ἔπρεπεν Ἀχιλλεῖ τῷ Πηλέως τοῦ δικαιο-
τάτου· ἔτι δὲ καὶ τὸν καιρὸν τῆς χρήσεως τὸν ἀρμόττοντα διδάσκων
Ὅμηρος ἀργοῦντι γυμνάσιον ἐξεῦρεν ὠφέλιμον καὶ ἡδύ· πολεμικὸς
γὰρ ὢν καὶ πρακτικὸς ὁ Ἀχιλλεὺς διὰ τὴν γενομένην αὐτῷ πρὸς τὸν
Ἀγαμέμνονα μῆνιν οὐ μετεῖχε τῶν κατὰ τὸν πόλεμον κινδύνων· ὥρῃ δὲ
οὖν Ὅμηρος πρέπον εἶναι τὴν ψυχὴν τοῖς καλλίστοις τῶν μελῶν παρα-
στήγειν τὸν ἥρωα, ἵν' ἐπὶ τὴν μετὰ μικρὸν αὐτῷ γενησομένην ἔξοδον
παρεσκευασμένος ᾗ· τοῦτο δ' ἐποίει δηλονότι μνημονεύων τῶν πάλαι
πράξεων. τοιαύτη ἦν ἡ ἀρχαία μουσικὴ καὶ εἰς τοῦτο χρησίμη.
Ἡρακλέα τε γὰρ ἀκούομεν κεχρημένον μουσικῇ καὶ Ἀχιλλέα καὶ
πολλοὺς ἄλλους, ὧν παιδευτὴς ὁ σοφώτατος Χείρων παραδέδοται μου-
σικῆς τε ἅμα ὢν καὶ δικαιοσύνης καὶ ἰατρικῆς διδάσκαλος.

41 Καθόλου δ' ὅγε νοῦν ἔχων οὐ τῶν ἐπιστημῶν ἔγκλημα δῆπου
θεῖναι, εἴ τις αὐταῖς μὴ κατὰ τρόπον χρῶτο, ἀλλὰ τῆς τῶν χρωμένων
κακίας ἴδιον εἶναι τοῦτο νομίσειεν. εἴτ' οὖν τις τὸν παιδευτικὸν τῆς
μουσικῆς τρόπον ἐκπονήσας τύχοι ἐπιμελείας τῆς προσηκούσης ἐν τῇ
τοῦ παιδὸς ἡλικίᾳ, τὸ μὲν καλὸν ἐπαινέσει τε καὶ ἀποδέξεται, ᾗ δὲ
δὲ τὸ ἐναντίον ἐν τε τοῖς ἄλλοις καὶ ἐν τοῖς κατὰ μουσικὴν, καὶ
ἔσται ὁ τοιοῦτος καθαρὸς πάσης ἀγεννοῦς πράξεως· διὰ μουσικῆς δὲ
τὴν μεγίστην ὠφέλειαν καρπωσάμενος, ὅφελος ἂν μέγα γένοιτο αὐτῷ
τε καὶ πόλει μηδενὶ μήτ' ἔργῳ μήτε λόγῳ χρώμενος ἀναρμόστῳ, σώ-
ζων αἰεὶ καὶ πανταχοῦ τὸ πρέπον καὶ σῶφρον καὶ κόσμιον.

1 II I, 186.

11 παραθίγειν BZ.

24 διὰ μουσικῆς τε libb. δ. μ. δὲ Du.

Westphal, Plutarch über die Musik.

42 Ὅτι δὲ καὶ ταῖς εὐνομιωτάταις τῶν πόλεων ἐπιμελὲς γεγένηται φροντίδα ποιεῖσθαι τῆς γενναίας μουσικῆς, πολλὰ μὲν καὶ ἄλλα μαρτύρια παραδέσθαι ἐστί. Τέρπανδρον δ' ἄν τις παραλάβοι τὸν τὴν γενομένην ποτὲ παρὰ Λακεδαιμονίοις στάσιν καταλύσαντα· καὶ Θαλήταν τὸν Κρήτα, ὃν φασὶ κατά τι πυθόχρηστον Λακεδαιμονίους 5 παραγενόμενον διὰ μουσικῆς ἰάσασθαι ἀπαλλάξαι τε τοῦ κατασχόντος λοιμοῦ τὴν Σπάρτην, καθάπερ φησὶ Πρατίνας. ἀλλὰ γὰρ καὶ Ὅμηρος τὸν κατασχόντα λοιμὸν τοὺς Ἕλληνας παύσασθαι λέγει διὰ μουσικῆς· ἔφη γοῦν·

οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἱλάσκοντο,

10

καλὸν αἰδόντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν,

μέλποντες ἐκάεργον· ὁ δὲ φρένα τέρπετ' ἀκούων.

τούτους τοὺς στίχους, ἀγαθὲ διδάσκαλε, κολοφῶνα τῶν περὶ τῆς μουσικῆς λόγων πεποίημαι, ἐπεὶ φθάσας σὺ τὴν μουσικὴν δύναμιν διὰ τούτων προαπέφηνας ἡμῖν· τῷ γὰρ ὄντι τὸ πρῶτον αὐτῆς καὶ κάλλι- 15 στον ἔργον ἢ εἰς τοὺς θεοὺς εὐχάριστός ἐστιν ἀμοιβή· ἐπόμενον δὲ τούτῳ καὶ δεύτερον τὸ τῆς ψυχῆς καθάρσιον καὶ ἐμμελὲς καὶ ἐναρμόνιον σύστημα. ταῦτ' εἰπὼν ὁ Σωτήριχος, ἔχεις, ἔφη, τοὺς ἐγκυκλίους περὶ μουσικῆς λόγους, ἀγαθὲ διδάσκαλε.

XXIII.

43 Ἐθαυμάσθη μὲν οὖν ὁ Σωτήριχος ἐπὶ τοῖς λεχθεῖσι· καὶ γὰρ 20 ἐνέφαινε διὰ τοῦ προσώπου καὶ τῆς φωνῆς τὴν περὶ μουσικὴν σπουδὴν. ὁ δ' ἐμὲς διδάσκαλος, μετὰ τῶν ἄλλων, ἔφη, καὶ τοῦτο ἀποδέχομαι ἐκατέρου ὑμῶν, ὅτι τὴν τάξιν ἐκάτερος τὴν αὐτοῦ ἐφύλαξεν· ὁ μὲν γὰρ Λυσίας, ὅσα μόνον χειρουργοῦντι κιθαρῳδῷ προσῆκεν εἶδέναι, τούτοις ἡμᾶς εἰστίλασεν· ὁ δὲ Σωτήριχος, ὅσα καὶ πρὸς ὠφέλειαν 25 καὶ πρὸς θεωρίαν, ἀλλὰ γὰρ καὶ δύναμιν καὶ χρῆσιν μουσικῆς συντείνει, διδάσκων ἡμᾶς ἐπεδαψιλεύσατο.

Ἐκεῖνο δ' οἶμαι ἐκόντας αὐτοὺς ἐμοὶ καταλελοιπέναι· οὐ γὰρ

10 Π Α 472.

18 ἐπικυκλίους libb., ἐπικυλκίους Ald.

23 τὴν αὐτὸς αὐτοῦ libb.

καταγνώσομαι αὐτῶν δειλίαν ὥς αἰσχυρῶντων κατασπᾶν μουσικὴν εἰς τὰ συσσίτια· εἰ γάρ που καὶ χρησίμη καὶ παρὰ πότον, ὥς ὁ καλὸς Ὅμηρος ἀπέφηνε.

μολπῇ — γὰρ πού φησιν — ὀρχηστὺς τε, τὰ γάρ τ' ἀναθήματα δαιτός. καί μοι μηδεὶς ὑπολαβέτω, ὅτι πρὸς τέρψιν μόνον χρησίμην ᾠτῇ⁵ μουσικὴν Ὅμηρος διὰ τούτων. ἀλλὰ γὰρ βαρύτερός ἐστι νοῦς ἐγκε-
κρυμμένος τοῖς ἔπεσιν· εἰς γὰρ ὠφέλειαν καὶ βοήθειαν τὴν μεγίστην τοῖς καιροῖς παρέλαβε μουσικὴν, λέγω δ' εἰς τὰ δεῖπνα καὶ τὰς συν-
ουσίας τῶν ἀρχαίων· συνέβαινε γὰρ εἰσάγεσθαι μουσικὴν, ὥς ἱκανὴν ἀντισπᾶν καὶ πραῦναι τὴν τοῦ οἴνου ὑπόθερμον δύναμιν· καθάπερ¹⁰
πού φησι καὶ ὁ ὑμέτερος Ἀριστόξενος· ἐκεῖνος γὰρ ἔλεγεν εἰσάγεσθαι μουσικὴν, παρ' ὅσον ὁ μὲν οἶνος σφάλλειν πέφυκε τῶν ᾄδην αὐτῷ
χρησαμένων τὰ τε σώματα καὶ τὰς διανοίας· ἡ δὲ μουσικὴ τῇ περὶ αὐτὴν τάξει τε καὶ συμμετρίᾳ εἰς τὴν ἐναντίαν κατάστασιν ἄγει τε
καὶ πραῖνει. παρὰ τοῦτον οὖν τὸν καιρὸν ὥς βοηθήματι τῇ μου-¹⁵
σικῇ τοὺς ἀρχαίους φησὶ κεχρησθαι Ὅμηρος.

- 44 Ἀλλὰ δὴ καὶ τὸ μέγιστον ὑμῖν, ὦ ἐταῖροι, καὶ μάλιστα σεμνο-
τάτην ἀποφαῖνον μουσικὴν παραλέλειπται. τὴν γὰρ τῶν ὄντων φορὰν
καὶ τὴν τῶν ἀστέρων κίνησιν οἱ περὶ Πυθαγόραν καὶ Ἀρχύταν καὶ
Πλάτωνα καὶ οἱ λοιποὶ τῶν ἀρχαίων φιλοσόφων οὐκ ἄνευ μουσικῆς²⁰
γίγνεσθαι καὶ συνεστάναι ἔφασκον· πάντα γὰρ καθ' ἀρμονίαν ὑπὸ
τοῦ θεοῦ κατασκευάσθαι φασίν. ἄκαιρον δ' ἂν εἶη νῦν ἐπεκτείνειν
τοὺς περὶ τούτου λόγους· ἀνώτατον δὲ καὶ μουσικώτατον τὸ παντὶ
τὸ προσῆκον μέτρον ἐπιτιθέναι. ταῦτ' εἰπὼν ἐπαιώνισε, καὶ σπείσας
τῷ Κρόνῳ καὶ τοῖς τούτου παισὶ σὺν θεοῖς πᾶσι καὶ Μούσαις ἀπέλυσε²⁵
τοὺς ἐστιωμένους. **T. 0. 4. 9. 1913**

2 παρὰ πότον Valgul. Amyot., παραγεγονώς AB, παρατετονώς rell.

7 τὰ τοῖς V. αὐτοῖς rell. libb. τοῖς Volkm. || 10 ἡμέτερος BEPZ, ὑμέτερος D.

12 ᾄδην V. ᾄδην rell. || 14 αὐτὴν] αὐτὴν libb.

17 ὑμῖν Wy, ἡμῖν libb. || 25 σὺν θεοῖς V, θεοῖς rell.

CHIRP-CT

Plutarch

über das archaische und klassische Zeitalter
der griechischen Musik.

Die Textes-Ueberlieferung.

Das kleine Büchlein des Plutarch über Geschichte der alten musischen Kunst, dem man in einer Sammlung der alten Musiker schwerlich die erste Stelle wird versagen können, ist ein gar merkwürdiges und in seiner Art einziges Denkmal der alten Literatur, — merkwürdig durch die ungemeine Ergiebigkeit des stofflichen Inhalts, die um so höher anzuschlagen ist, als die übrige auf uns gekommene musikalische Literatur der Alten von dem, was uns auf diesem Gebiete wirklich wissenswerth erscheint, verhältnissmässig nur sehr wenig darbietet; — merkwürdig ferner durch seinen Ursprung: denn obwohl von Plutarch zusammengestellt, enthält das Büchlein in allen seinen ergiebigen Partien nur Excerpte aus Aristoxenus, Heraclides Ponticus und einigen anderen Musikern der früheren Zeit, so dass wir hier trotz eines auf dem Titel genannten Schriftstellers der Kaiserzeit dennoch die nur selten mit fremdartigen Elementen versetzten Worte von Schriftstellern aus der Zeit des Plato und Aristoteles vor uns haben; — merkwürdig auch endlich durch die eigenthümliche Art der Textes-Ueberlieferung: denn wir werden wohl nur wenig analoge Beispiele in der alten Literatur nachweisen können, in denen in dem Maasse wie bei Plutarchs Büchlein über die Musik die so zahlreichen Corruptelen der Handschriften auf dem Wege der Conjecturalkritik sich heilen lassen. Diese höchst interessanten kritischen Fragen sollen hier zunächst besprochen werden.

Es hat wohl Niemand, der sich auch nur einigermaassen mit dem Buche beschäftigt hat, beim Durchlesen der Partie vom 32—35 Capitel seinen Unmuth bemeistern können. Fast in jedem Satze ist etwas Wissenswerthes und Interessantes enthalten, aber will der Leser die einzelnen

Sätze in ihrem Zusammenhange verstehen und sich über den Inhalt des Ganzen Rechenschaft geben, so treten ihm unübersteigliche Hindernisse entgegen, wenn er, wie er zunächst nicht anders kann, an der durch die Handschriften überlieferten Ordnung der Capitel und Capitelabschnitte festhält. Nimmt der Leser die vorliegende Textesausgabe zur Hand, und liest er hier das mit Seite 27 u. 28 bezeichnete Blatt vor dem mit 25 und 26 bezeichneten Blatte, so hat er für jene Capitel den zusammenhangslosen Text der handschriftlichen Ueberlieferung vor sich. Liest er dagegen die einzelnen Blätter in der Reihenfolge der vorliegenden Ausgabe, so wird ihm hier Alles, auch ohne dass er den Commentar zu Rathe zieht, in vollem Zusammenhange erscheinen. Es ist hier nämlich, wie er alsbald erkennen wird, die Rede davon, was dazu gehöre, um ein *κρίτικός* in der Musik zu sein: wie man zu einem ausgebildeten Urtheile über den Kunstwerth sowohl der musikalischen Aufführung wie der Composition gelangen könne. Dazu gehört zweierlei, wie der Berichterstatter sagt, den Plutarch hier excerptirt hat. Einmal ist es nothwendig Ohr und Sinn zu gewöhnen an das gleichzeitige Auffassen der die Melodie und Harmonie bildenden Töne, des die Töne sondernden und ordnenden Rhythmus und des durch Töne und Rhythmus dargestellten poetischen Textes. Es ist dies mit einem Worte die „*συνέχεια τῶν τῆς μουσικῆς μερῶν*“, das alte unzertrennliche Band von Harmonik, Rhythmik und poetischem Verse. Ferner aber ist es nothwendig, immer das *ἥθος* im Auge zu haben, welches durch Harmonik, Rhythmik und poetischen Vers erreicht werden soll. Dies *ἥθος* ist das letzte Ziel, für welches Virtuosen, Componisten und Dichter arbeiten; wer blos das Technische der musischen Kunst im Auge hat, ohne sich jenes *ἥθος* bewusst zu sein, wird auf den Besitz der *κρίτικὴ τῶν ἐν μουσικῇ* keinen Anspruch machen können.

Dies ist im Allgemeinen der Inhalt jener in Rede stehenden Partie des Plutarchischen Werkes, und die vorläufige Darlegung desselben wird, denke ich, genügen, um einem Jeden die Zustimmung für die von mir vorgenommene Umstellung abzugewinnen, die dann unmittelbar zu der Ueberzeugung führt, dass in einer älteren Handschrift, aus der sämmtliche uns erhaltene Codices geflossen sind, auf jeder Seite ohngefähr 26 oder 27 der in meiner Ausgabe enthaltenen Zeilen gestanden haben, und dass ferner in jener älteren Handschrift ein Blatt von zusammen 54 Zeilen von seiner ursprünglichen Stelle losgegangen und dann an eine unrichtige Stelle, nämlich ein Blatt vorher, welches ebenfalls dieselbe Zeilenzahl enthielt, wieder eingelegt worden ist. In

dieser verlegten Reihenfolge der Blätter hat ein Librarius jenen älteren Codex abgeschrieben, und die sämtlichen uns vorliegenden Handschriften sind jenem Librarius gefolgt und enthalten denselben Fehler, der so lange das Verständniss einer höchst wichtigen Partie der Schrift gestört hat. Es versteht sich von selber, dass auch die übrigen Blätter jenes Urcodex, wie wir ihn wohl nennen dürfen, dieselbe Zeilenzahl enthielten. Die vorliegende Ausgabe stellt auch für die jenen Capiteln vorausgehende und nachfolgende Partie wenigstens im Allgemeinen die Seiten- und Blätterzahl der alten Handschrift dar; es musste sich dies der Concinnität des Druckes zu Liebe fast von selber ergeben, ohne dass es der Herausgeber besonders beabsichtigte.

Die besprochene Umstellung lässt die Capitel der handschriftlichen Ueberlieferung in folgender Ordnung aufeinander folgen: 34 zweite Hälfte, 35, 36, 33, 34 erste Hälfte, 37, 38 u. s. w. Wollten wir noch ein äusseres Criterium ihrer Richtigkeit verlangen, so wird ein solches nunmehr durch die eigenthümliche Stellung gegeben, welche die erste Hälfte des 34 Capitels unmittelbar vor Capitel 37 einnimmt. Schon Burette und Wytttenbach gelangten zu der Ueberzeugung, dass jene erste Hälfte des 34 Capitels in den Handschriften nicht an der richtigen Stelle stehe, dass sie vielmehr zu einer späteren Partie, nämlich zum 37. Capitel gehöre. Auch der neueste Herausgeber sagt in den Anmerkungen, dass 34* dem sachlichen Zusammenhange gemäss vor dem Anfange des 38 Capitels stehen müsse, im Texte indess hat er es an dem ihm durch die Handschriften angewiesenen Platze stehen lassen, jedoch in Klammern eingeschlossen, indem er dasselbe wie er ebenfalls in den Anmerkungen auseinandersetzt, als ein späteres Einschiebsel, das dem Buche des Plutarch ursprünglich fremd sei, auffasst. Der Verfasser von Capitel 34* sagt nämlich: Die früheren Schriftsteller über Musik hätten von den drei Tongeschlechtern nur das enharmonische behandelt und auch von diesen immer nur den Umfang einer Octave, auf das diatonische und chromatische Tongeschlecht hätte keiner seiner Vorgänger Rücksicht genommen. Ein Musiker, der dies von sich sagt, kann kein anderer als Aristoxenus sein, der auf der zweiten Seite seiner Harmonik ganz das nämliche mit ähnlichen Worten von sich und seinen Vorgängern aussagt. Volkmann nimmt hiernach ganz richtig an, dass jene Partie Aristoxenischen Ursprung habe. Aber unrichtig ist seine Argumentation, dass sie deshalb aus der Plutarchischen Schrift zu verbannen sei; denn in derselben Weise wie 34* sind auch die vorausgehenden und nachfolgenden Capitel direct auf Aristoxenus zurückzu-

führen, dergestalt, dass hier Plutarch überall nur ein Compiler eines Aristoxenischen Werkes ist und so sehr an den genuinen Worten seiner Quelle festhält, dass er nicht einmal da, wo Aristoxenus in erster Person von sich selber redet, den Wortausdruck umzuformen sich die Mühe giebt. Geben wir deshalb die von Volkmann ausgesprochene Auffassung des Cap. 34^a als eines nicht zur Schrift gehörige Einschiebsels auf, und weisen wir ihm der zuerst ausgesprochenen Ansicht Volkmanns folgend vor Cap. 38 seinen Platz an.

Aber wie konnte die erste Hälfte des 34 Capitels in der handschriftlichen Ueberlieferung so weit von Capitel 38, dessen Einleitung sie bildet, nach vorn gerückt werden? Bei der Reihenfolge der Blätter in den uns erhaltenen Handschriften wird jene Trennung des unmittelbar Zusammengehörenden durchaus unerklärlich sein. Sowie wir aber die vorher ausgeführte Umstellung zweier Blätter einer älteren Handschrift annehmen, so findet das in Rede stehende Problem von selber seine Lösung. Schlägt nämlich der Leser die 28 und 29 Seite der vorliegenden Ausgabe auf, so findet er das fragliche Capitel 34^a am Ende der Seite 28, während die folgende Seite 29 Capitel 37 und 38 enthält. Es standen also in der von mir reconstruirten älteren Handschrift die zusammengehörigen Stücke 34^a und 38 in nächster Nähe. Der Librarius hatte Cap. 37 nicht gleich unmittelbar hinter Cap. 38 abgeschrieben, wohin es gehörte, sondern hatte erst ein Stück des zunächst folgenden Capitels, nämlich 34^a, dazwischentreten lassen.

Diesen letzteren Fehler, der nothwendig schon in dem Original unserer Handschriften gestanden haben muss, habe ich in meiner Ausgabe absichtlich nicht bessern wollen, um die ursprüngliche Beschaffenheit jenes die zwei Seiten vertauschenden Codex dem Auge soviel als möglich anschaulich zu machen: dem Leser möge die Notiz genügen, dass die Schlusspartie der Seite 28 (XXI^a) hinter der Anfangspartie der Seite 29 (XX) gelesen werden muss.

Gehen wir auf die den beiden umgestellten Blättern zunächst vorausgehende Partie auf Seite 24 der vorliegenden Ausgabe über. Auf Cap. 31 hat hier der Abschreiber die zweite Hälfte der sich daran schliessenden Partie folgen lassen und dann die vergessene erste Hälfte nachgeholt, — oder kurz ausgedrückt: 32^b muss dem richtigen Gedankenzusammenhange nach vor 32^a stehen und kann in seiner ursprünglichen Fassung nur hier gestanden haben. Der Beweis dafür ist leicht zu führen. Cap. 31 (wie Plutarch selber bemerkt, ein Stück aus Aristoxenus) redet von der ἀγωγή und der μάθησις: Telesias sei in seiner Jugend im

klassischen Stile des Pindar, Pratinas u. s. w. unterwiesen worden, später habe er sich der Manier des Philoxenus und Timotheus angeschlossen, aber immer sei jene gute Grundlage der früheren Unterweisung nicht verloren gegangen. Der Anfang dieser Auseinandersetzung fehlt; denn wir haben eben nur ein Fragment aus Aristoxenus. Aber der Fortgang derselben ist uns in 32^b, welches der Librarius ungebührlicher Weise durch 32^a davon getrennt hat, erhalten. Im unmittelbaren Anschluss an die als Beispiel herbeigezogene μάθησις und ἀγωγή des Telesius folgt der Satz: Πρῶτον μὲν οὖν κατανοητέον ὅτι πᾶσα μάθησις τῶν περὶ μουσικῶν ἐθισμός ἐστιν οὐδέπω προσειληφώς τὸ τίνοσ ἕνεκα τῶν διδασκομένων ἕκαστον τῷ μανθάνοντι μαθητέον ἐστί; und dann wird ein weiteres Moment genannt, welches man πρὸς τὴν τοιαύτην ἀγωγὴν τε καὶ μάθησιν wohl zu beachten habe: dass nämlich der Unterricht dem Schüler keineswegs alle Weisen und Formen vorführen solle, sondern man habe es zu machen wie die alten Lacedämonier und Mantineer, welche nur wenige Kunstformen, von denen sie glaubten, dass sie πρὸς τὴν τῶν ἡθῶν ἐπανόρθωσιν förderlich seien, in der Musik anwandten.

Steht hiernach einerseits 32^b mit 31 in dem unmittelbarsten Zusammenhange, so steht andererseits 32^a mit dem Inhalte der beiden umgelegten Blätter in der genauesten Beziehung. Es bildet 32^a den Anfang dessen, was Aristoxenus über die κρίσις μουσικὴ auseinandersetzt. Man wird sich von S. 4 her erinnern, dass für die Erwerbung der κρίσις μουσικὴ nach Aristoxenus zwei Momente nothwendig sind, von denen das erste in der Beachtung der συνέχεια τῶν τῆς μουσικῆς μερῶν besteht. Hier fehlt es nun in unseren Handschriften vor den Worten τριῶν γὰρ ὄντων μερῶν pag. 24, lin. 24 an einem kurzen Satze, durch welchen die συνέχεια τῶν τῆς μουσικῆς μερῶν als das zunächst zu behandelnde Thema hingestellt wird. Hat Plutarch vergessen, diesen Satz aus seiner Quelle Aristoxenus zu excerpiren? Oder ist nicht Plutarch, sondern ein Abschreiber des von Plutarch angefertigten Excerptes für diese Lücke verantwortlich zu machen? Wie dem auch sei, die Lücke kann nicht gross sein. Um dem Leser die Festhaltung des Zusammenhanges zu erleichtern, habe ich eine ungefähre Ergänzung, durch die zwar nicht der Wortlaut, aber doch der Sinn des Aristoxenischen Originals wiedergewonnen wird, in den Text eingeschoben.

Dies sind die drei Umstellungen, ohne die ein Verständniss des ganzen sachlichen Inhalts unseres Buches ganz und gar unmöglich ist. Zwei andere Umstellungen des handschriftlichen Textes sind, wie man bereits früher erkannt hat, im Cap. 30 anzunehmen. Denn einmal hat

Wytttenbach mit Recht die Umstellung der beiden ersten Perioden dieses Capitels für nothwendig erklärt: *Ἀλλὰ γὰρ καὶ ἀνλητική . . . ὕστερον δὲ καὶ τοῦτο διεφθάρη* muss ursprünglich vor *Ὁμοίως δὲ καὶ Μελανιππίδης* gestanden haben. Der Commentar wird die Nothwendigkeit dieser Umstellung, der der neueste Herausgeber Volkmann seine Zustimmung nicht gegeben hat, nachweisen. Sodann hat unter der Zustimmung aller Nachfolgenden schon Brunck und vor ihm der lateinische Uebersetzer Valgulus für die im weiteren Fortgange des 30. Capitels citirten Trimeter die in den Handschriften auf die Worte *ἡ δὲ μουσική λέγει ταῦτα* folgenden drei Verse in die vorausgehende Versgruppe des Pherekrates eingeschaltet. Einer anderen Umstellung, welche innerhalb dieser Versgruppe von neueren Mitarbeitern vorgenommen ist (die von Phrynīs handelnden Trimeter vor die sich auf Kinesias beziehenden Trimeter zu stellen) kann ich nicht beipflichten.

Eine sechste Umstellung ist in den Cap. 8. 9 vorzunehmen. Der erste Theil des 9. Capitels bis zu den Worten *οἱ δὲ περὶ Σακάδαν ἐλεγείων* gehört vor den zweiten Satz des 8. Capitels *ἐν ἀρχῇ γὰρ ἐλεγεία μεμελοποιημένα οἱ ἀνλωδοὶ ᾄδον*. Eine siebente im Cap. 7: der Satz *εἶναι δὲ τὸν Ὀλυμπόν τοῦτόν φασιν ἓνα τῶν ἀπὸ τοῦ πρώτου Ὀλύμπου τοῦ Μαρσίου τοῦ πεποιηκότος εἰς τοὺς θεοὺς νόμους* redet ganz entschieden von dem jüngeren, nicht von dem alten mythischen Olympus; er kann daher keine Erklärung für den in den Handschriften unmittelbar vorausgehenden „*προειρημένον Ὀλυμπόν*“ (den alten mythischen Olympus) sein, sondern muss ursprünglich hinter einer später folgenden Stelle unseres Capitels, in welcher von dem jüngeren Olympus die Rede ist, gestanden haben.

Ist nicht etwa für die eine oder die andere dieser sieben durch Umstellung zu heilenden Corruptelen dem Plutarch selber, der, wie sich zeigen wird, alle diese Partien aus älteren Büchern *ἀντολεξεῖ* abgeschrieben hat, die Schuld beizumessen? Mit Sicherheit lässt sich dies wenigstens für eine achte ebenfalls durch Umstellung zu heilende Corruptel nachweisen. Sie findet im 11 Capitel statt. Nach Plutarchs eigem Citate ist es Aristoxenus, der hier redet: er spricht über das enharmonische Tongeschlecht — über die ältere Enharmonik des Olympus, in der der Halbton noch ungetheilt war — über die auf die Periode des Olympus folgende Art der Enharmonik, in welcher der Halbton durch den Viertelton getheilt wurde und zwar zunächst für lydische und phrygische Harmonien. Hier ist nun Alles klar und wohl zusammenhängend, mit Ausnahme derjenigen Aristoxenischen Worte, die in der vorliegenden Ausgabe p. 9 mit kleineren Lettern gedruckt und mit

viereckigen Klammern umschlossen sind. Nicht als ob sie keinen Sinn hätten — denn sie sind für den mit den Elementen der alten Musik Vertrauten unschwer zu verstehen —, aber der darin liegende Sinn lässt sich mit dem Inhalte des 11 Capitels ganz und gar nicht vermitteln. Merkwürdiger Weise nun bietet sich auf einer der letzten Seiten der Plutarchischen Schrift, Cap. 38, p. 30, lin. 5 in einer ebenfalls aus Aristoxenus entlehnten Partie ein Platz dar, wo jene Worte in demselben Maasse dem Zusammenhange und dem Verständnisse förderlich sind, wie sie im 11 Capitel den Zusammenhang sinnstörend unterbrechen. Dem Commentare bleibt es überlassen, dies weiter auszuführen; er wird zugleich zeigen, dass ich in meinem guten Rechte bin, wenn ich in der Textesausgabe jene fraglichen Worte, die ich Cap. 11 durch Klammern und kleinere Schrift als einen ungehörigen Zusatz bezeichnet habe, in das 34 Capitel als einen dieser Stelle ursprünglich angehörenden Satz eingefügt habe. Aber wie ist es möglich, fragen wir, dass diese Stelle von p. 30 soweit nach vorn auf p. 9 versprengt werden konnte? Die Veranlassung dieser so weiten Versprengung sind wir bei gebührender Erwägung der in Rede stehenden Partien noch zu ermitteln im Stande. Die Partie, in welche der fragliche Satz zu stellen ist, ist entschieden aus Aristoxenus entlehnt (wir haben bereits S. 6 darauf hingewiesen, dass hier Aristoxenus in eigener erster Person redet). Ebenfalls aus Aristoxenus stammt aber nach Plutarchs ausdrücklichem Citate auch die vordere Partie, in welcher jener Satz nach der handschriftlichen Ueberlieferung sich vorfindet. Beide Stellen aber haben nicht nur denselben Verfasser Aristoxenus, sondern sie behandeln auch ein und dasselbe Thema, nämlich die Geschichte der enharmonischen Tonart. In Cap. 11 ist von der Erfindung derselben durch Olympus und von der später aufgekommenen Theilung des Halbtones in zwei Viertel-töne die Rede; in Cap. 34 redet Aristoxenus von der hohen Bedeutung, in welcher die so modificirte Enharmonik bei den älteren Musikern gestanden hat, und spricht sich sodann über den Gegensatz aus, in welcher sich die Musiker seiner Zeit zu der Anwendung des Vierteltones gestellt haben. Die beiden Partien, die uns in den Excerpten des Plutarch getrennt von einander vorliegen, müssen einst im Originale des Aristoxenus ein einheitliches Ganzes ausgemacht haben, wenigstens in der Weise, dass nur Wenig dazwischen gestanden haben kann. Unter dieser Annahme erklärt sich die Versprengung des in Rede stehenden Aristoxenischen Satzes von selber. Sie hat bereits stattgefunden in dem Aristoxenischen Texte, welcher dem excerptirenden Plutarch zu Gebote

stand: — so lange die beiden Partien (VIII. XXI) noch eine Einheit bildeten, war die Versprengung des Satzes ausserordentlich leicht, denn es kann nicht viel mehr als eine einzige Seite des Aristoxenischen Originals sein, um die er verschoben ist. Plutarch hat den Fehler der ihm vorliegenden Aristoxenischen Handschrift unbemerkt gelassen. Dass er zu gleicher Zeit die zusammengehörige Darstellung des Aristoxenus von einander getrennt hat und die erste Hälfte (VIII) mit dem hier aus der zweiten Hälfte (XXI) durch den Fehler des Librarius hineingerathenen Satze in den Anfang seines Gesprächs über Musik aufgenommen, dagegen der zweiten Hälfte (XXI) ihre Stellung in der Schlusspartie des Gespräches angewiesen hat, darf uns nicht befremden, denn der Epitomator nimmt sich die Freiheit, über die Anordnung des ihm vorliegenden Stoffes nach eigenem Ermessen zu schalten.

Ausser durch Umstellungen des ursprünglichen Textes hat die Schrift des Plutarch durch Auslassungen und durch spätere Einschabung fremdartiger Zusätze gelitten. Die Auslassungen zu beurtheilen wird der Kritik am schwersten. Wir vermissen allerdings mehrfach nothwendige Sätze und Worte, worüber der Commentar im Speciellen zu handeln haben wird, aber es muss immer dahingestellt bleiben, wie viel hiervon auf Rechnung des Plutarch selber kommt, der ja immer nur ein Epitomator ist. Am bedeutendsten sind dieselben im XV Abschnitte, und gerade hier scheinen die Abschreiber an den Auslassungen Schuld zu tragen. An Zusätzen, die das von Plutarch Zusammengestellte durch die Abschreiber erlitten hat, zähle ich mit Sicherheit zwei. Der erste findet sich, wie längst erkannt worden ist, in Cap. 30, wo aus den citirten Versen des Pherekrates drei Trimeter von einem Abschreiber übersehen und dann an eine falsche Stelle gesetzt worden sind. Entweder derselbe Abschreiber oder ein anderer hatte zu diesen drei Trimetern die Bemerkung hinzugefügt, dass auch diese gleich den früheren Versen des Pherekrates der von diesem Komiker personificirten Musik in den Mund zu legen seien, und diese Bemerkung ist dann in folgender Form „ἡ δὲ μουσικὴ λέγει ταῦτα“ vom Rande in den Plutarchschen Text eingedrungen. In demselben 30. Capitel sieht der neueste Herausgeber Volkmann auch in *ἕως εἰς Τέρπανδρον τὸν Ἀντισσαῖον* und *ἕως εἰς Μελανιππίδην τὸν τῶν διθυράμβων ποιητὴν* ein auszuscheidendes Glossem. Ich kann ihm ebensowenig wie in seiner sonstigen Behandlung dieser Partie zustimmen. Dagegen ist mit Sicherheit in Cap. 32* ein auszuscheidendes Glossem nachzuweisen. Hier ist die Rede von den drei Theilen, in welche die ganze Theorie der Musik nach der gewöhnlichen

Eintheilung gesondert wird, und dies sind keine anderen als die Harmonik, Rhythmik und Metrik, wie auch aus dem Zusammenhange klar hervorgeht. Ein Abschreiber machte zu den hier gebrauchten Worten *τριῶν γὰρ ὄντων μερῶν* die falsche Glosse *διατόνου, χρώματος, ἁρμονίας*, indem er ohne eindringendes Verständniss die drei *μέρη τῆς πάσης μουσικῆς* auf die drei *γένη* bezog: Diatonik, Chromatik und Enharmonik. Diese drei Tongeschlechter werden aber niemals als *μέρη τῆς πάσης μουσικῆς*, sondern immer als *γένη* bezeichnet, und so hat denn auch der neueste Herausgeber Volkmann das handschriftliche *μερῶν* in *γενῶν* verwandeln zu müssen geglaubt. Aber das handschriftliche *μερῶν* ist völlig richtig, denn es ist in der That die Harmonik, Rhythmik und Metrik gemeint und in keiner Weise darf jenes Wort angetastet werden. Vielmehr sind die Worte *διατόνου, χρώματος, ἁρμονίας* als ein Glossem und noch dazu ein höchst verkehrtes Glossem aus dem Texte des Plutarch auszuscheiden. — Nicht ohne Wahrscheinlichkeit werden auch die beiden mit *ἐπεὶ καὶ περὶ αὐτῶν* beginnenden Sätze p. 28 lin. 4 und 9 als ungehörige Zusätze einer späteren Hand auszuscheiden sein.

Nach den Umstellungen, Auslassungen und Zusätzen bliebe nun noch übrig, von der handschriftlichen Corruption der einzelnen Textesworte zu reden. Während in den besprochenen Punkten alle Handschriften dieselben Fehler haben und in dieser Beziehung von einer Vergleichung und Vergrößerung des handschriftlichen Materials durchaus kein Vorthail für die Kritik zu erwarten steht, ist die Emendation einzelner corruptirter Worte dasjenige, worin die Herbeiziehung einer grösseren Zahl von Handschriften manchen Ertrag geliefert hat. Aber auch hier hat die ungleich bedeutendere Zahl von Corruptalen durch die Conjectural-Kritik geheilt werden müssen, und namentlich gilt dies von allen denjenigen Stellen, an welchen die Wort-Corruption dem Verständnisse des eigentlichen Sachinhaltes Eintrag gethan hatte. Am besten verbindet sich die Besprechung dessen, was die Handschriften- und Conjectural-Kritik hier geleistet, mit der Geschichte der Bearbeitung unseres Textes und bleibt daher dem dritten Abschnitte dieser Einleitung vorbehalten.

Inhalt und Quellen.

Dem Inhalte nach lässt sich die Schrift des Plutarch am besten durch folgenden Titel bezeichnen;

Ueber die archaische und klassische Periode der griechischen Musik. Excerpte aus den Werken des Heraclides Ponticus Aristoxenus u. a., zusammengestellt zu zwei Vorträgen über Musik, angeblich gehalten von dem Musiker Lysias und dem Philosophen Soterichus im Hause von Plutarchs Lehrer Onesikrates zu Chaeronea am zweiten Tage des Saturnalienfestes.

Sie ist nicht schlechthin eine Darstellung einer Geschichte der griechischen Musik, sondern das specielle Ziel, das sich der compilirende Verfasser gestellt hat, geht darauf hinaus, eine Darstellung der älteren griechischen Musik etwa bis in die Zeit des peloponnesischen Krieges zu geben, im Gegensatze zu der darauf folgenden mit Timotheus und Philoxenus beginnenden Musikepoche, welche letztere nur insofern herbeigezogen wird, als es sich darum handelt, die Vortrefflichkeit jener älteren Musik vor der neueren hervorzuheben. Von diesem Gesichtspunkte aus gefasst, bilden die einzelnen Partien des Buches eine unter sich zusammenhängende Einheit; selbst das scheinbar Ungehörige, was den zusammenhängenden Faden des Buches zu zerschneiden scheint, findet unter Festhaltung jenes Standpunktes schliesslich dennoch seine Erledigung.

I In einer Praefatio Cap. 1 wird die Schrift des Plutarch dem Andenken seines Lehrers Onesikrates zu Alexandrien gewidmet. Die Ein-
II leitung Cap. 2 berichtet von einem Symposion im Hause des Onesikrates, zu welchem dieser u. a. den Soterichus und den Lysias eingeladen hat. Es ist dieses der zweite Tag der Saturnalien. Am Tage vorher hat dieselbe Gesellschaft an derselben Stelle sich über Grammatik unterhalten, das heutige Mahl soll mit einer Unterhaltung über Musik verbunden werden. Hierüber das Wort zu ergreifen werden die genannten Gäste des Onesikrates von dem Gastgeber aufgefordert.

Doch nicht in der eigentlichen Form des Dialogs ist das nun Folgende ausgeführt, sondern es werden zwei selbständige Vorträge gehalten, der erste von Lysias, Cap. 3—13, der zweite von Soterichus, Cap. 14—42, worauf dann der Gastgeber Onesikrates, der Lehrer des Plutarch, ebenso wie er die auffordernden Eingangsworte gesprochen hat, eine kurze Schlussrede hinzufügt Cap. 43—44. Wir können die

Rede des Lysias den ersten Theil, die Rede des Soterichus den zweiten Theil des Buches nennen. Die Tendenz der beiden Vorträge ist dieselbe — wir haben sie bereits oben angegeben, die Darstellung der alten Musik im Gegensatze zu der neueren Periode; aber in der Haltung und der Anlage unterscheiden sie sich wesentlich. Lysias, der zuerst redet, ist eigentlicher Musiker; Soterichus verbindet mit seiner musikalischen Bildung wesentlich eine philosophische. Lysias erzählt schlechthin von den einzelnen älteren Epochen der griechischen Musik, er berichtet von den aufeinander folgenden Stilgattungen und den sie vertretenden Meistern, Soterichus hält bei dem, was er über Musik vorträgt, den ethisch-philosophischen Standpunkt fest; dort wird ein einfacher historischer Bericht gegeben, hier ist der Standpunkt ein reflectirender und rasonirender. Gehen wir auf den Inhalt beider Theile im Einzelnen ein.

A. Erster Theil.

Vortrag des Lysias.

Die Anordnung des hier gegebenen historischen Stoffes lässt im III Allgemeinen nicht viel zu wünschen übrig. Nach einem einleitenden Satze, in welchem Lysias von den Quellen der Musikgeschichte spricht, werden von ihm folgende Abschnitte behandelt:

IV Die mythische Zeit, die ältesten sagenhaften Musiker und Sänger.

V ~~/~~ Die alte Kitharodik und Aulodik, jene durch Terpander, diese hauptsächlich durch Klonas vertreten. Diese beiden Zweige der musischen Kunst werden zunächst so behandelt, dass das von ihnen zu Sagende nach gemeinsamen Kategorien parallel neben einander gestellt wird: Die Componisten der Nomoi — die einzelnen Nomoi — Persönlichkeit, und Zeitalter der Componisten Cap. 3^c — 5. Daran schliessen sich einige Bemerkungen über die Kitharodik der Terpandriden, d. h. der den Stil des Terpander festhaltenden späteren Kitharoden Cap. 6.

VI Die alte Auletik des Olympus. Cap. 7 u. 8^a.

Hiermit ist zunächst die Darstellung der archaischen Musikperiode, welche von Terpander an datirt, abgeschlossen. Die sie begründende Epoche des Terpander heisst die erste musische Katastasis. Es folgt nunmehr

VII Die zweite Musikepoche (zweite Katastasis) als Beginn der eigentlich klassischen Musikperiode Cap. 9^a — 10. Alles, was Plutarch bis hierher den Lysias vortragen lässt, ist, wie wir nachweisen werden,

aus einem Werke des Heraclides Ponticus entlehnt. — Die etwaigen Einschiebungen, die Plutarch selbständig aus anderen Werken hinzufügt, sind äusserst geringfügig.

Von jetzt an aber wird der Zusammenhang einigermaassen unterbrochen, denn es folgt

VIII Die Erfindung der enharmonischen Tonart durch Olympus Cap. 11. Die Quelle ist hier eine andere, nämlich eine Schrift des Aristoxenus, wie Plutarch ausdrücklich bemerkt. Man hätte erwarten sollen, dass diese Partie sich zu dem Abschnitte VI (die alte Auletik des Olympus) hinzugesellt hätte. Sie ist zugleich derselbe Abschnitt, der, wie wir bereits Seite 9 bemerkten, mit der am Schlusse des ganzen Buches gegebenen Aristoxenischen Darstellung des enharmonischen Tongeschlechtes unmittelbar zusammenhängt.

IX # Die Entwicklung der archaischen und classischen Musik in Beziehung auf die rhythmische Form. Cap. 12^a.

X Hinblick auf die mit Krexus, Timotheus und Philoxenus beginnende nachklassische Zeit der Musik. Cap. 12^b. Es hängt dieser kurze Abschnitt unmittelbar mit einer aus Aristoxenus fliessenden Partie des zweiten Vortrages (Absch. XIV) zusammen.

Aus welcher Quelle der kleine Abschnitt X entlehnt ist, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Hat indess Plutarch auch diese Sätze über die rhythmischen Neuerungen, wie es nicht unwahrscheinlich ist, aus Aristoxenus entlehnt, so dürfen wir sagen, dass die erste grössere Hälfte im Vortrage des Lysias aus Heraclides Ponticus, die zweite (Abschnitt VII—X) aus Aristoxenus entnommen ist.

XI Die Schlussworte des Lysias (Cap. 13) vermitteln zugleich den Uebergang zu dem nun folgenden zweiten Theile.

B. Zweiter Theil.

Vortrag des Soterichus.

XII Apollinischer Ursprung der Musik, Cap. 14, ein Capitel von geringer Bedeutung und ohne Zweifel von Plutarch selber geschrieben.

Die beabsichtigte Beschränkung der musikalischen Kunstmittel

XIII 1) in Plato's Republik (Cap. 15—17),

2) bei den Componisten und praktischen Musikern und zwar:

XIV a. bei den Componisten der archaischen Zeit (Cap. 18. 19),

- b. bei den Tragikern Aeschylus und Phrynichus (Cap. 20),
- c. bei einigen Musikern der neueren Zeit, welche sich älteren Vorbildern anschlossen (Cap. 21^a),
- d. Vergleich der alten und neuen Zeit in Beziehung auf Beschränkung und Reichthum der Kunstmittel (Cap. 21^b).

Der Zusammenhang des von Cap. 15 — 21 enthaltenen Stoffes ist hiermit angegeben. Die archaische und klassische Zeit vermochte mit ihren einfacheren Kunstmitteln in Bezug auf das Ethos grössere Wirkungen zu erreichen als die neuere Musik, der weit zahlreichere tonische Mittel zu Gebote stehen. Dabei ist es ein fortwährend festgehaltener Gesichtspunkt, dass man nicht denken dürfe, die ältere Zeit habe sich der reicheren Kunstmittel enthalten, weil sie ihr etwa unbekannt gewesen seien — die Enthaltung derselben war vielmehr eine wohlbeabsichtigte im Interesse des Ethos festgehaltene Beschränkung.

Was nun im Abschn. XIV (Cap. 18—21) von der Beschränkung der Kunstmittel bei den Componisten und praktischen Musikern gesagt worden ist, ist Aristoxenischen Ursprungs. Es lässt sich dies zwar nicht durch ein äusseres Citat, das etwa von Plutarch gegeben wäre, nachweisen, aber der Vergleich mit später folgenden Partien, deren Aristoxenischer Ursprung sicher verbürgt ist, wird das über die Quelle soeben Gesagte nicht als zweifelhaft erscheinen lassen können. Wir fügen noch hinzu, dass der im Vortrage des Lysias enthaltene Abschn. X (Cap. 12^b) mit der vorliegenden Partie genau zusammenhängt und sicherlich in der ursprünglichen Aristoxenischen Fassung an derselben Stelle gestanden haben muss. Es kann kaum etwas Lehrreichereres über alte Musikgeschichte geben als der hier in Rede stehende Abschnitt.

Demjenigen aber, was Plutarch hier über die Beschränkung der musikalischen Kunstmittel bei den Componisten aus Aristoxenus abgeschrieben hat, lässt er vorausgehen (Abschn. XIII) einen Commentar zu der Stelle der Platonischen Republik 3, p. 400, in welcher Plato in sofern ein ähnliches Streben wie jene Musiker verfolgt, als er von der praktischen Musik seines Idealstaates die meisten der bis dahin üblichen griechischen Tonarten ausgeschlossen wissen will. Dies Eingehen auf Plato, welches nach Erörterung des Apollinischen Ursprungs der Musik an den Anfang des ganzen Vortrages von Soterichus gestellt wird, ist zunächst der eigene Gedanke des Platonisirenden Plutarch. Der philosophische Musiker Soterichus muss billiger Weise von Plato seinen Ausgangspunkt nehmen. Was hier nun aber im Einzelnen über jene Stelle Plato's von der Beschränkung der Tonarten gesagt wird, ist zunächst

weiter nichts als eine Erörterung der von Plato als zulässig oder unzulässig bezeichneten Tonarten, im Allgemeinen in derselben Reihenfolge, wie diese Tonarten bei Plato sich aufgezählt finden. Sie ist für unsere Kenntniss der alten Musik von ausserordentlicher Wichtigkeit und so reich an gelehrten Daten, dass wir wohl schwerlich in Plutarch denjenigen vermuthen dürfen, welcher die Zusammenstellung dieser Daten selbständig geliefert hat. Aristoxenus kann es nicht sein, der diesen Commentar über Plato's Tonarten verfasst hat. Er ist zwar häufig genug darin citirt und insbesondere enthält das 17 Capitel fast durchgängig nur Aristoxenus' eigene Worte, aber es sind verschiedene Werke des Aristoxenus, aus denen jene Citate zusammengelesen sind und ausserdem werden noch andere Gewährsmänner citirt. Ich möchte vermuthen, dass diese ganze Partie von einem Platonisirenden Musiker der ersten Kaiserzeit, etwa von dem jüngeren Dionysius von Halicarnass, herrühre, den Plutarch hier in derselben Weise ausgeschrieben hat wie sonst den Heraclides Ponticus und Aristoxenus.

Auf die Erörterung der in Plato's Republik aufgestellten Beschränkung der Kunstmittel folgt, wie schon oben gesagt, eine unmittelbar aus Aristoxenus fliessende Stelle über die Beschränkung der Kunstmittel bei den praktischen Musikern. Hierauf aber kehrt Plutarch wieder mit Cap. 22 zu Plato zurück und gibt gleichsam als Nachtrag zu dem in 1) Ausgeführten

- XV 3) eine Erläuterung der in Plato's Timäus enthaltenen musikalischen Zahlenverhältnisse Cap. 22, 23, 24, 25. Mit der Erläuterung der Platonischen Stelle im Timäus wird zugleich die Erklärung einer ähnlichen Stelle des Aristoteles verbunden, Cap. 23. Dieser Abschnitt springt von dem sonst durch das ganze Buch festgehaltenen Thema ab. Es ist eine Episode, zu welcher Plutarch durch den ihn so ganz und gar bewegenden Platonisch-Pythagoreischen Zahlenmysticismus hingeführt wird. Bekanntlich hat Plutarch über die hier nur in aller Kürze erläuterte musikalische Zahlensymbolik des Plato ausserdem noch ein selbständiges Werk geschrieben *περὶ τῆς ἐν Τιμαίῳ ψυχογονίας*. Wir können wohl auch für diese Partie der Schrift über Musik den Plutarch selber als Verfasser gelten lassen.

- XVI Die verschiedene Verwendung der alten und der neueren Musik, Cap. 26, 27. Es macht sich hier namentlich ein feindlicher Gegensatz zu der „jetzigen Bühnenmusik“ auffällig. „*Ἐπὶ μέντοι τῶν ἔτι ἀρχαιοτέρων οὐδ' εἰδέναι φασὶ τοὺς Ἕλληνας τὴν θεατρικὴν μουσικὴν*.“ „*Ἐπὶ μέντοι τῶν καθ' ἡμᾶς χρόνων τοσοῦτον ἐπιδέδωκε τὸ τῆς διαφθορᾶς εἶδος*“

ὥστε . . . τοὺς μουσικῆς ἀπτομένους πρὸς τὴν θεατρικὴν προσκεχωρηκέναι μοῦσαν.“ Derselbe Gegensatz gegen die neuere Bühnenmusik bei derselben Vorliebe für die Musik der alten Zeit tritt in einem bei Themistius or. 32 erhaltenen Frag. des Aristoxenus hervor, wo dieser die Frage „Τί δ' ἂν μοι γένοιτο πλέον ὑπεριδόντι μὲν τῆς νέας καὶ ἐπιτεροῦς ἀοιδῆς, τὴν δὲ παλαιὰν διαπονήσαντι“ mit den Worten beantwortet: „Αἰσὴ σπανιώτερον ἐν τοῖς θεάτροις, ὥς οὐχ οἷόν τε ὄν πλήθει τε ἅμα ἀρεστὸν εἶναι καὶ ὀρχαῖον τὴν ἐπιστήμην.“ Ebenso auch in einem unserer Plutarchischen Schrift einverleibten Aristoxenischen Fragmente, Cap. 31, wo es von dem Thebaner Telesias heisst, er sei in seiner Jugend nach den alten Mustern der musischen Kunst gebildet worden, παραλλάξαντα δὲ τὴν τῆς ἀκμῆς ἡλικίαν οὕτω σφόδρα ἐξαπαιτηθῆναι ὑπὸ τῆς σκηνικῆς τε καὶ ποικίλης μουσικῆς κ. τ. λ.“ Wir werden hiernach mit Recht auch den in Rede stehenden Abschnitt XVI der Plutarchischen Schrift als ein Fragment des Aristoxenus ansehen können.

XVII Die Erweiterung der musikalischen Kunstformen bei älteren und neueren Componisten, Cap. 28—30. Bisher ist in der Rede des Soterichus fortwährend die Einfachheit der archaischen und klassischen Musik im Gegensatze zu der Formfülle der späteren Musikperiode betont worden. Der Redner unterbricht sich jetzt: „Ist denn aber auch nicht in der älteren Musikperiode zu dem ursprünglichen einfachen Bestande der Kunstformen viel Neues hinzugekommen, und zwar gerade durch Meister, welche als die vorzüglichsten gelten?“ Die Antwort ist „Ja“. „Aber all jene Bereicherungen in der alten Zeit waren derartig, dass der Würde und Keuschheit der Kunst durch sie kein Abbruch geschah.“ Jetzt wird nun sehr summarisch ausgeführt, was Terpander, Archilochus, Polymnastus, Olympus, Lasus und dann weiterhin Melanippides, Philoxenus, Timotheus und die Auleten der späteren Zeit in der Musik geneuert haben. Daran schliesst sich ein langes Citat aus einer Comödie des Pherekrates, in der sich die Musik, als Personification auf die Bühne gebracht, über die ihr durch Melanippides, Phrynis, Kinesias, insonderheit aber durch Timotheus erlittenen Unbilden auf das bitterste beklagt. Es ist freilich Alles sehr lehrreich, was hier namentlich von den Neuerungen der älteren Musiker gesagt wird, auch berührt sich Manches darin mit demjenigen, was wir sonst als Aristoxenisch erkannt haben, z. B. die Art und Weise, wie Olympus, Cap. 29, als ἀρχὴ τῆς Ἑλληνικῆς τε καὶ νομικῆς μουσικῆς hezeichnet wird mit demselben Attribute, welches demselben Olympus in der Stelle Cap. 11 zuertheilt wird: ἀρχηγός τῆς Ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς. Aber wir finden in dieser Zusammenstellung auch das eine und das andere,

was kaum Aristoxenisch sein kann. So insbesondere dasjenige, was Cap. 28 von den Neuerungen des Archilochus berichtet wird. Frühere Bearbeiter haben in dieser von Archilochus handelnden Stelle ein Referat aus drei verschiedenen Quellen erblicken zu müssen geglaubt. Ich denke hier die Einheit der Quelle nachgewiesen zu haben; dass aber Aristoxenus die unmittelbare Quelle sei, glaube ich nicht annehmen zu dürfen. Ist es vielleicht dieselbe, aus welcher Plutarch die von Plato's Tonarten handelnde Partie geschöpft hat?

Von jetzt an aber ist Alles, was Soterichus bis auf den Schluss seiner Rede vorträgt, unmittelbar Aristoxenischen Ursprungs. Ich verweise den Leser, indem ich auf diesen nunmehr folgenden Theil des Textes übergehe, auf die Umstellung der Capitel, die ich hier vorgenommen und über die ich mich S. 4 näher ausgesprochen habe. Es folgt zunächst

XVIII Die Methode des Unterrichts in der musischen Kunst, Cap. 31, 32^b. Für Cap. 31 wird Aristoxenus durch Plutarch selber als Quelle citirt; nach S. 6. 7 muss auch das mit Cap. 31 unmittelbar zusammenhängende Cap. 32^b denselben Ursprung haben.

XIX Die Erlangung des kritischen Urtheils in der Musik.

a. die Beachtung der *συνέχεια τῶν τῆς μουσικῆς μερῶν*,

b. die Beachtung des ἤθους.

Ueber diese Partie ist schon S. 3. 4 gesprochen worden, Wenn man dieselbe mit Aristoxenus' Harmonik vergleicht, so kann kein Zweifel darüber obwalten, dass man diese interessanten Angaben über die Erlangung des musikalischen Kunsturtheils dem Aristoxenus vindiciren muss. Die näheren Nachweise gibt der Commentar.

XX Die Sorge der Alten für Einfachheit und Würde der Musik, Cap. 37. Dieser Abschnitt ist, wie S. 5 angegeben, vor der in meiner Ausgabe unmittelbar vorausgehenden Partie Cap. 34^a zu lesen. Vermuthlich ist hier mehreres ausgelassen, was im Originale nach dem ersten Satze folgte.

XXI Die enharmonische Tonart bei den alten und neueren Musikern, Cap. 34^a, 38, 39. Ist durchaus aus Aristoxenus geschöpft, der hier p. 28, 22 in eigener erster Person redet. Vergl. S. 5. Ueber dasjenige, was gegen die neueren Musiker, welche die enharmonische Tonart verachten, gesagt ist, vgl. Plut. Sympos. p. 711: *Ταῦθ' οἱ μὲν αὐστηροὶ καὶ χαριέντες ἀγάπησαν, οἱ δ' ἄνδρες καὶ διατεθρυμμένοι τὰ ὦτα δι' ἀμουσίαν καὶ ἀπειροκαλίαν, οὓς φησιν Ἀριστόξενος χολὸν εἶναι ὅταν ἐναρμονίου ἀκούσωσιν, ἐξέβαλον.*

XXII Schluss-Abschnitt von Soterichus' Rede über die Verwendung der Musik, Cap. 40, 41, 42, ein ziemlich inhaltloser Abschnitt, höchstens interessant durch die historischen Notizen über Terpander und Thaletas, für welchen letzteren ein Citat aus Pratinas herbeigezogen wird. Derselbe Pratinas wurde in ähnlicher Weise in dem Vortrage des Lysias Cap. 7 citirt in einer aus Heraclides Ponticus entlehnten Auseinandersetzung. Es hat keinen Anstand, den Plutarch selber für den eignen Verfasser dieses Abschnittes zu halten.

XXIII

Epilogus.

Abschiedsworte des Onesikrates. Cap. 43, 44.

Der Lehrer des Plutarch, der die beiden Vorträge mit einem Proömium eingeleitet hat, recapitulirt in einem Epiloge, was Lysias, was Soterichus gesagt. Er fügt hinzu, in wie weit die Musik zu einem Gastmahle hinzuzuziehen sei, wobei er eine Stelle aus Aristoxenus citirt, und weist schliesslich auf die pythagoreisch-platonische Lehre von der Bedeutung der Harmonik für den Kosmos hin als des wichtigsten Theiles der μουσικῇ ἐπιστήμῃ (das sogenannte φυσικὸν μέρος). Nachdem er dann noch einen Päan gesungen und ein Saturnalien-Opfer gebracht, entlässt er seine Gäste. — Wir haben hier wieder eine eigne Arbeit des Plutarch vor uns, für den in gleicher Weise wie für seine pythagoreisirenden und platonisirenden Zeitgenossen das sogenannte φυσικὸν μέρος das Wichtigste in der ganzen Theorie der Musik ist.

Hiermit ist, soweit dies kürzlich möglich war, für jeden einzelnen Abschnitt, der Plutarchischen Schrift die jedesmalige Quelle angegeben. Jetzt müssen wir auf die einzelnen Quellen im Zusammenhange eingehen.

1.

Das meiste Material hat Aristoxenus geliefert. Abgesehen von dem, was in der Erörterung der Platonischen Tonarten (Abschn. XIII) aus ihm citirt wird, müssen wir ihm folgende Abschnitte zuschreiben:

VIII. XXI. Ueber das enharmonische Tongeschlecht.

X. XIV. Die alte Beschränkung der musikalischen Kunstmittel.

XVI. Die verschiedene Verwendung der Musik in alter und neuer Zeit.

XVIII. Die Methode des musikalischen Unterrichts.

XIX. Die Erlangung des musikalischen Kunsturtheils.

In allen diesen Abschnitten bis auf den letzten herrscht eine durchaus gemeinsame Tendenz. Ueberall wird nämlich der Vorzug der archaischen und klassischen Musik vor der mit Timotheus und Philoxenus beginnenden Musikperiode, d. i. vor der Musik der Aristoxenischen Zeit, hervorgehoben. Man kann zunächst nicht umhin anzunehmen, dass Plutarch diese Aristoxenischen Fragmente aus ein und derselben Aristoxenischen Schrift in sein kleines Büchlein eingetragen hat. Diejenige Schrift des Aristoxenus nun, von der wir wissen, dass sie eben jenen Gegensatz der früheren und späteren Musik behandelte, ist die Sammlung seiner Tischreden, oder wie der griechische Titel lautet: *σύμμιττα συμποτικά*, Athen, 14, p. 632a. Zuerst hat Osann im Anhang seines Anecdotum Romanum darauf hingewiesen, dass unsere Schrift Plutarchs aus diesem Werke geschöpft habe. In einem andern seiner Werke (*non posse suaviter vivi*, cap. 13, p. 1095^a) bezeichnet Plutarch die Aristoxenischen *σύμμιττα συμποτικά* als das „*συμπόσιον*“ des Aristoxenus; Aristoxenus soll hier nach seiner Angabe *περὶ μεταβολῶν* geredet haben. „*Ἐν δὲ συμποσίῳ Θεοφράστου περὶ συμφωνιῶν διαλεγόμενον καὶ Ἀριστοξένου περὶ μεταβολῶν, καὶ Ἀριστοτέλους περὶ Ὁμήρου.*“ Es scheint, dass wir bei diesem „*περὶ μεταβολῶν*“ nicht sowohl an die *μεταβολαὶ ἁρμονικαὶ* und *ῥυθμικαὶ* im technischen Sinne der Musiker, als vielmehr an die Veränderungen zu denken haben, welche die musische Kunst im Laufe der Geschichte erfahren hat und welche schliesslich zu dem Musikstile des Timotheus und Philoxenus hingeführt haben.

Das Werk, welches den Titel der *σύμμιττα συμποτικά* oder der gesammelten Tischgespräche führte, war in dialogischer Form gehalten, doch müssen wir hierbei nicht sowohl die Form der Platonischen, als vielmehr der Aristotelischen Dialoge voraussetzen. Aristoxenus unterhielt sich beim Gelage, zu dem er mit seinen Schülern und Freunden zusammenkam, mit diesen über Gegenstände der musischen Kunst in der Weise, dass er selber zusammenhängend vortrug, während seine Tischgenossen nur die Rolle der hin und wieder in seine Rede einfallenden Zuhörer hatten.

In dem Epiloge unserer Plutarchischen Schrift, mit welchem Onesikrates die Vorträge über Musik abschliesst, spricht er unter Anderem über die Herbeiziehung der Musik zum Gastmahle, und sich an Lysias und Soterichus wendend, die in ihren Vorträgen den Aristoxenus vielfach benutzt haben, citirt er eine darauf bezügliche Stelle des Aristoxenus mit den Worten: „wie auch euer Aristoxenus an irgend einem Orte sagt,“ *καθάπερ πού φησι καὶ ὁ ὑμέτερος Ἀριστόξενος. Ἐκεῖνος γὰρ ἔλεγεν εἰσάγεσθαι*

μουσικήν (εἰς τὰ δεῖπνα) παρ' ὅσον ὁ μὲν οἶνος σφάλλειν πέφυκε τῶν ἄδην αὐτῶ χρησαμένων τὰ τε σώματα καὶ τὰς διανοίας, ἡ δὲ μουσική τῇ περὶ αὐτὴν τάξει τε καὶ συμμετρίᾳ εἰς τὴν ἐναντίαν κατάστασιν ἄγει τε καὶ πραῖνει (cap. 43).

Es liegt die Annahme nahe, dass Plutarch den Onesikrates diese Aristoxenischen Worte aus derselben Schrift des Aristoxenus citiren lässt, aus welcher er auch im Vorausgehenden den Lysias und Soterichus den grössten Theil ihrer Reden hatte schöpfen lassen, nämlich eben aus den *σύμμικτα συμποτικά*. Eine passende Stelle nimmt jener Satz gleich am Anfange der Gesprächsammlung ein. Aristoxenus sagt seinen Schülern und Freunden, mit denen er zum Gelage zusammenkommt, der beste Stoff, über den sie ihre Tischgespräche halten können, sei die Musik. Die Hinzuziehung der Musik zum Weine sei ja eine seit ältester Zeit sanctionirte Sitte, sie führe die durch Wein in Verwirrung gerathenen Gemüther wieder zur Ordnung.

Der Gesichtspunkt aber, von welchem aus die musikalische Unterhaltung zu führen sei, soll (wenigstens zunächst) dieser sein, dass Aristoxenus mit seinen Freunden in der Erinnerung an die alte klassische Musik verweilen will, deren Stile er in der gegenwärtigen Zeit musikalischer Geschmacklosigkeit und Effecthascherei von ganzer Seele zugethan bleibt. Dies erhellt aus dem von Athen. 14, 632a mitgetheilten Fragmente der Aristoxenischen *σύμμικτα συμποτικά*, welches jedenfalls der Eingangspartie des Werkes entlehnt ist, und wenn anders der zuletzt besprochene Aristoxenische Satz, den Plutarch dem Onesikrates in den Mund legt, demselben Werke angehört, in fast unmittelbaren Anschluss auf diesen gefolgt ist. Das Fragment des Athenäus lautet:

Διόπερ Ἀριστόξενος ἐν συμμίκτοις συμποτικοῖς Ὅμοιόν φησι ποιοῦμεν Ποσειδωνιάτοις τοῖς ἐν Τυρρηνικῷ κόλπῳ κατοικοῦσιν, οἷς συνέβη τὰ μὲν ἐξαρχῆς Ἑλλήσιν οἷσιν ἐκβεβαρβάρωσθαι, Τυρρηνοῖς ἢ Ῥωμαίοις γεγوناσι, καὶ τὴν τε φωνὴν μεταβεβληκέναι τὰ τε λοιπὰ τῶν ἐπιτηδευμάτων ἄγειν τε μίαν τινὰ αὐτοὺς τῶν ἐορτῶν τῶν Ἑλληνικῶν ἔτι καὶ νῦν ἐν ᾗ συνιόντες ἀναμιμνήσκονται τῶν ἀρχαίων ἐκείνων ὀνομάτων τε καὶ νομίμων· ἀπολοφνυράμενοι δὲ πρὸς ἀλλήλους καὶ ἀποδακρύναντες ἀπέρχονται.

Οὕτω δὲ οὖν φησὶ καὶ ἡμεῖς, ἐπειδὴ τὰ θέατρα ἐκβεβαρβάρωται καὶ ἐς μεγάλην διαφθορὰν προελήλυθεν ἡ πάνδημος αὐτῇ μουσική καθ' αὐτοὺς γενομένοι ὀλίγοι ἀναμιμνησκόμεθα οἷα ἦν ἡ μουσική.

Wir thun dasselbe, sagt Aristoxenus, wie die Einwohner von Pästum am Tyrrhenischen Meerbusen. Einstmals Hellenen, sind sie in Barbarei versunken und zu Tyrrhenern oder Römern geworden und haben ihre alte hellenische Sprache und Cultur aufgegeben. Bloss eines

der alten hellenischen Feste feiern sie noch; da kommen ihnen die nationalen Namen und Bräuche wieder in den Sinn und unter Jammern und Thränen verlassen sie einander. Ebenso wollen auch wir jetzt, wo die Theater in Barbarei versunken sind und diese Musik des vulgären grossen Publikums zu einer tiefen Stufe des Verderbnisses herabgekommen ist, hier in unserem nur Wenige umfassenden Kreise der alten Musik, wie sie einst war, gedenken.

Es wird schwer, diesen Eingang der *σύμμιχτα συμποτικά* zu lesen, ohne den tiefen Schmerz des Aristoxenus mitzufühlen. Liegt uns auch die alte Musik weniger als ihm am Herzen, so hören wir doch in diesen Klagen um den Untergang der Musik zugleich das Grablied um den aus jener Zeit keimenden Tod des ganzen übrigen griechischen Culturlebens, das unaufhaltsam in Barbarei erstirbt. Von diesem allgemeineren Gesichtspunkte aus, der in jener Zeit auch die Grenzscheide für die productive Schöpferkraft in den übrigen hellenischen Künsten erkennen lässt, sind wir fast gezwungen, der vielfach wiederholten Versicherung des Aristoxenus Glauben zu schenken, dass mit der Zeit des Timotheus eine schönere Welt der hellenischen Musik zu Grunde gegangen ist und dass das Lob höherer Vortrefflichkeit, welches er den älteren bis zum Anfange des peloponnesischen Krieges hin schaffenden Componisten vor den späteren zuertheilt, nicht etwa in der misslaunigen Phantasie des grossen Kunstkenners und Kunstkritikers seinen Grund hat. „In Barbarei versunken ist die Theatermusik,“ das ist der Satz, den Aristoxenus gleich am Anfange der *σύμμιχτα συμποτικά* ausspricht und den er in anderen Stellen, die wir demselben Werke zuweisen müssen, wiederholt. Timotheus selber zwar und die gleichzeitigen Genossen seiner Richtung, die von Aristoxenus als die Haupturheber dieses von ihm so angefeindeten Stiles hingestellt werden, haben zunächst mit der dramatischen Musik nichts zu thun: es sind Nomos- und Dithyramben-Componisten. Aber ihre Compositionsmanier, die sofort den Beifall der grossen Menge erwarb, drängte sich ebendeshalb auch alsbald in die Tragödie ein, und hier fand sie ihr weitestes und ergiebigstes Gebiet. Die Theatermusik schlechthin hat keineswegs den Aristoxenus zu ihrem Gegner, vielmehr gelten ihm die Tragiker der früheren Periode, Phrynichus, Aeschylus, Pratinas, gleich den Lyrikern Pindar und Simonides als die allergrössten Meister der Musik. In deren Werken ist aber auch vom Stile des Timotheus nichts zu erblicken. Erst diejenigen Dramen, die diesem Stile Eingang verstatten, gehören der Klasse der von ihm so arg bekämpften *σκηνηκή μουσική* an. Die Form der Cantica in den

uns erhaltenen tragischen Texten giebt das sichere Kriterium, ob sie der älteren oder der neueren Compositionsmanier angehören. Das Vorwalten der scenischen Monodien, in denen die antistrophische Gliederung aufgegeben ist, das Zurückdrängen der einst so glänzenden Chorpartien ist eine Concession, die der tragische Dichter und Componist an das dem Nomosstile des Timotheus zugethane Publikum gemacht hat. Die meisten Euripideischen und die letzten der Sophokleischen Stücke gehören dieser Klasse an. So kommt es, dass zwar Phrynichus und Aeschylus, aber nicht Sophokles und Euripides als die muster-gültigen Meister der Theatermusik genannt werden. Uns bleibt nichts anderes übrig als mit Aristoxenus von der Grenzscheide dieser älteren und neueren Tragödie an den Verfall der *σκηνική μουσική* zu datiren. Wir kennen zwar selber die musikalischen Compositionen nicht mehr, wir haben blos die Worttexte, aber die letzteren verstatten uns wenigstens einen Einblick in die rhythmische Composition, und die letztere führt uns bei selbständiger unparteiischer Forschung zu demselben Satze, den Aristoxenus über die Rhythmen der Aelteren und Neueren ausspricht (Plut. mus. 21^b) und mahnt uns auch dasjenige nicht anzuzweifeln, was Aristoxenus über den tonischen Theil dieser beiden Musikepochen ausspricht, dass nämlich die ältere Zeit in der Melodiebildung einfacher, grossartiger und reiner, in der Harmonisirung und begleitenden Instrumentation reicher und mannigfaltiger war.

Wir haben nicht umhin können bei Gelegenheit des durch Athenäus mitgetheilten Eingangs der Aristoxenischen *σύμμικτα συμποτικά* auf das hier zum ersten Male genannte Thema dieses dialogischen Werkes näher einzugehen und den ganzen Standpunkt, den Aristoxenus zu dem Musikstile seiner einnimmt, kürzlich zu veranschaulichen. Ein weiteres Fragment findet sich bei Themist. or. 33.

Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς θηλυνομένην ἤδη τὴν μουσικὴν ἐπειρᾶτο ἀναρρωνύναι αὐτὸς τε ἀγαπῶν τὰ ἀνδρικώτερα τῶν κρουμάτων καὶ τοῖς μαθηταῖς ἐπικελεύων τοῦ μαλθακοῦ ἀφεμένους φιλεργεῖν τὸ ἀρρενωπὸν ἐν τοῖς μέλεσιν (d. i. die beiden zuletzt von uns genannten Momente der Melodieführung und Harmonisirung oder Instrumentalbegleitung). *Ἐπειδὴ οὖν τις ἤρετο αὐτὸν τῶν συνήθων*

τί δ' ἂν μοι γένοιτο πλέον ὑπεριδόντι μὲν τῆς νέας καὶ ἐπιτεροῦς αἰοιδῆς, τὴν δὲ παλαιὰν διαπονήσαντι;

Ἄιση, φησὶ, σπανιώτερον ἐν τοῖς θεάτροις, ὥς οὐχ οἷόν τε ὄν πλήθει ἅμα ἀρεστὸν εἶναι καὶ ἀρχαῖον τὴν ἐπιστήμην.

Ἀριστόξενος μὲν οὖν καὶ ταῦτα ἐπιτήδευσιν μετιῶν δημοτικὴν παρ' οὐδέν

ἐποιεῖτο δῆμον καὶ ὄχλον ὑπεροψίαν. Καὶ εἰ μὴ ὑπάρχοντες ἅμα τοῖς τε νομίμοις τῆς τέχνης ἐμμένειν καὶ τοῖς πολλοῖς ᾄδειν κεχαρισμένα τὴν τέχνην εἴλετο ἀντὶ τῆς φιλανθρωπίας.

Es ist nicht überliefert, dass Aristoxenus dies in den *συμμικτὰ συμποτικά* gesagt hat, aber schon der Vergleich mit dem vorausgehenden Fragmente (*τὰ θεάτρα ἐκβεβαρβάρωται* und *ᾄσῃ σπαινιώτερον ἐν τοῖς θεάτροις* —, *ἐς μεγάλην διαφθοράν προελήλυθεν ἡ πάνδημος αὐτῇ μουσικῇ* und *παρ' οὐδὲν ἐποιεῖτο δῆμον καὶ ὄχλον ὑπεροψίαν . . .*, *τοῖς πολλοῖς ᾄδειν κεχαρισμένα*) macht dies wahrscheinlich. Zudem finden wir hier die dialogische Form, in der die Tischgespräche oder das *συνπόσιον* („*διαλεγομένον*“ Plut. l. l.) gehalten waren. Wir haben hier eine der vielleicht nicht so zahlreichen Stellen des Werkes, wo einer der Aristoxenischen Tischgenossen (*τις τῶν συνήθων*) den vortragenden Lehrer mit einer Frage unterbricht.

Zunächst verdient auf die Bezüge hingewiesen zu werden, welche sich zwischen dieser bei Themistius erhaltenen Stelle und den Aristoxenischen Partien der Plutarchischen Schrift *de mus.* finden. Der Schüler fragt dort, was es ihm nütze, wenn er seine Arbeit dem alten Stile gewidmet habe (*διαπονήσαντι*), dagegen den neueren und zur Ergötzung der Menge dienenden Stil verachte? Darauf die Antwort: „Du wirst seltener im Theater als Sänger auftreten.“ Ein Gegenstück dazu ist was Aristoxenus Plut. mus. Cap. 31 von dem Thebaner Telesias erzählt. Dieser hatte in früherer Zeit seine Arbeit dem älteren Stile gewidmet („*διαπονηθῆναι*“), dann aber liess er sich durch die fesselnde Theatermusik täuschen (*ἐπὶ τῆς σκηνικῆς τε καὶ ποικίλης μουσικῆς*), verachtete den alten Stil, in dem er aufgezogen war, und wandte sich dem Stile des Timotheus und Philoxenus zu. Auftreten im Theater und Hingabe an den Stil des Timotheus ist identisch, denn dieser beherrscht eben die Theater; wer am alten Stile festhält und den neueren verachtet, wird sich nicht mit dem Theater befassen, und das ist nach Aristoxenus ein Zeichen der Trefflichkeit und Classicität.

Im Schlusse des Fragmentes bei Themistius ist entgegengestellt die *τέχνη* und die *φιλανθρωπία*, d. i. die Kunst gegenüber der Manier, welche die Gunst der Menge für sich hat. Dass dies die Manier des Timotheus und Philoxenus ist, leidet keinen Zweifel. Nun heisst es Plut. mus. 12 vom Krexos, Timotheus und Philoxenus: „*τὸν φιλάνθρωπον καὶ θεματικὸν νῦν ὀνομαζόμενον (τρόπον) διώξαντες*“: sie folgten der Manier, welche die Gunst der Menge erwirbt und jetzt als diejenige bezeichnet wird, welche in den Agonen den Preis davon trägt. Wir können nicht umhin, den beiden Stellen gemeinsamen Ausdruck *φιλανθρωπίας* und

φιλόανθρωπον zu betonen, um auch dies für den Aristoxenischen Ursprung der letzteren geltend zu machen.

Ueber die näheren Beziehungen, in welchen die S. 19 dem Aristoxenus vindicirten Abschnitte der Plutarchischen Schrift zu einander und zu den eben besprochenen Fragmenten des Aristoxenus stehen, kann erst im Commentare dargelegt werden. Zufolge der für alle diese Partien sich herausstellenden Gemeinsamkeit des Standpunktes darf man vielleicht auch Abschn. XX, in welchem wiederum vom Gegensatze der alten und neuen Musik die Rede ist, oder wenigstens dessen erste Hälfte derselben Aristoxenischen Quelle zuschreiben. Am meisten tritt jenes Thema in dem Abschnitte XIX über die Erlangung des musikalischen Kunsturtheiles zurück. Aber hier knüpfen wenigstens die Anfangsworte direct an jenes Thema an: *Εἰ οὖν τις βούλεται μουσικῇ καλῶς καὶ κεκριμένως χρῆσθαι, τὸν ἀρχαῖον ἀπομιμνήσθω τρόπον*. Auch ist nicht unsere Ansicht, dass die *σύμμικτα συμποτικά* sich ihrem ganzen Umfange nach lediglich in der Hervorhebung der alten Musik vor der neuen bewegt haben, — noch manche andere der *ἐπιστήμη μουσικῇ* angehörige Themata mögen im weiteren Verlaufe der Gesprächsammlung behandelt worden sein.

2.

Nächst Aristoxenus ist für Plutarch die Schrift des Heraclides Ponticus *εἰσαγωγή τῶν ἐν μουσικῇ* die Hauptquelle. Aus ihr ist Alles entlehnt, was Lysias im ersten und grössern Theile seiner Rede (Abschnitt IV—VII) vorträgt, mit einziger Ausnahme des im Anfange des 5 Capitels aus Alexander Polyhistor parenthetisch eingefügten Satzes. Den Nachweis hierfür kann indess erst der diese Partie näher besprechende Commentar geben.

3.

Der Abschnitt XIII über die in Plato's Republik zugelassenen und ausgeschlossenen Tonarten, der Absch. XVII von den Neuerungen in der Kunst (vielleicht auch der Absch. IX. über die Entwicklung der rhythmischen Formen und XX?) scheinen von Plutarch in eben derselben Weise anderweitig her epitomatorisch aufgenommen zu sein, wie die besprochenen Stellen des Aristoxenus und Heraclides Ponticus. Woher? lässt sich nicht sagen. Dass der Abschnitt XIII grösstentheils aus Aristoxenus stammt, ist schon oben gesagt worden. Aber die Art der Entlehnung ist nicht dieselbe wie bei den unter 1 besprochenen Aristoxenischen Abschnitten. Denn dort sind unmittelbar von Plutarch

die *σύμμικτα συμποτικά* excerptirt, in XIII dagegen sind andere Werke des Aristoxenus mittelbar benutzt: ein nach Aristoxenus lebender Musiker hat aus ihnen geschöpft, und die Arbeit dieses späteren, aber nicht Aristoxenus selber ist es, den Plutarch hier excerptirt.

4.

Es bleiben nun noch diejenigen Partien übrig, welche den Plutarch selber zum Verfasser haben. Ich glaube dieselben auf folgende beschränken zu müssen.

- I. Die Praefatio des ganzen Buches, welche dieses dem Andenken von Plutarchs Lehrer Onesikrates widmet, Cap. 1.
- II. Die Einleitungsrede des Onesikrates, Cap. 2.
- III. XI. Die Anfangs- und Schlussworte des Lysias, Cap. 3. 13.
- XII. Ueber den Apollinischen Ursprung der Musik in der Rede des Soterichus, Cap. 14.
- XV. Die Erläuterung der musikalischen Zahlen in der Psychogonie des Platonischen Timäus, Cap. 22—25.
- XXII. Schlussworte des Onesikrates über die Verwendung der Musik, Cap. 40—42.
- XXIII. Der Epilog des Soterichus, Cap. 43. 44.

Von den 44 Capiteln, in welche die Schrift *de musica* nach der Eintheilung Wytttenbachs zerfällt, gehören also, wie man wohl mit Sicherheit sagen darf, nur 14 dem Plutarch selber an, die übrigen 30 (und dies sind gerade diejenigen, welche die eigentliche Ausbeute über antike Musik geben) hat Plutarch, ohne sich irgendwie bedeutende Aenderungen zu erlauben, meist wörtlich aus älteren Werken ausgezogen.

Hiermit erledigt sich, denke ich, die bisher mehrfach aufgeworfene und bald mit Ja, bald mit Nein beantwortete Frage, ob die Schrift *de musica* ein Werk des Plutarch sei oder mit Unrecht diesen Titel trage und von einem andern Verfasser herrühre. Es konnte längst nicht unbemerkt bleiben, dass Vieles, von welchem der Verfasser als etwas zu seiner Zeit Bestehendem redet, unmöglich der Zeit des Plutarch angehört haben kann und so war hiermit allerdings die Nothwendigkeit geboten, die Frage nach der Authenticität des Buches aufzuwerfen. Mehrere haben sich gegen die Autorschaft des Plutarch, der neueste Herausgeber Volkmann hat sich für dieselbe erklärt. Die widersprechenden Angaben vereinigen sich dahin, dass allerdings, wie Volkmann annimmt, Plutarch, der Schüler des Onesikrates, es ist, dessen

Hand wir diese Schrift zu verdanken haben. Alles, was darin steht, ist von Plutarch geschrieben, aber das meiste hat er aus älteren Büchern abgeschrieben, und für diesen grössern Theil der Schrift ist er nicht der Verfasser, sondern nur der Librarius. Man mag sich in der That mit Recht über die Sorglosigkeit des Plutarch wundern können, dass er den beiden Freunden seines Lehrers Onesikrates Aussagen in den Mund legt, welche für sie durchaus nicht passen, sondern nur Sinn haben im Munde des Aristoxenus u. s. w. — so, wenn er den Soterichus sagen lässt, dass vor ihm noch kein Theoretiker auf das diatonische und chromatische Tongeschlecht Rücksicht genommen habe (Aristoxenus konnte dies freilich von sich sagen) — wenn er denselben Soterichus über einen Zustand der Musik als den zu seiner Zeit bestehenden reden lässt, welcher in die Zeit der Aristoxenus gehört u. s. w. Aber unsern Dank müssen wir dem Plutarch grade für diese seine Sorglosigkeit zu Theil werden lassen, denn es ist uns viel mehr mit den wörtlich gegebenen Originalstellen gedient, als wenn sie Plutarch in einer für seine Zeit angemessenen Weise bearbeitet und umgestaltet hätte. Plutarch ist nicht unerfahren in der Musik, wir wissen das vor Allem aus seinen *συμποσιακὰ προβλήματα*, in welchen verschiedenartige Punkte der musikalischen Theorie und Praxis berührt werden — er ist auch, wie sein Buch über die Psychogonie zeigt, in der musikalischen Akustik wohl zu Hause: aber immerhin würden wir in seinem Büchlein bei weitem nicht ein so reiches Material für unsere Forschung finden, wenn er aus den älteren Musikern nur dasjenige excerptirt hätte, was er nach Maassgabe seiner musikalischen Kenntniss zu verstehen und in freier Selbständigkeit zu gestalten im Stande war.

Von den eben genannten Schriften des Plutarch verdienen die „Untersuchungen beim Gastmahl“ etwas näher herangezogen zu werden, jenes *Πλουταρχωδέστατον* aller Plutarchischen Werke, in welchem mehr als in jedem andern seine eigenthümliche Art und Weise sich darstellt, jenes wahrhaft schöne Denkmal der griechischen *καδοκᾶγαθία* in der Kaiserzeit. Es kann dasselbe in mehrfacher Beziehung dem Dialoge über die Musik zur Controlle dienen. Plutarch sagt zwar nicht ausdrücklich, dass er ein Theilnehmer des von Onesikrates am Saturnalienfeste gegebenen Gastmahls, an welchem jene Vorträge über Musik gehalten wurden, gewesen sei, aber es geht dies schon aus der von ihm gegebenen Aufzeichnung der dort geführten Reden und besonders auch aus dem Prooemium deutlich hervor. Gar oftmals hat Plutarch solchen Gastmählern, bei welchen von wissenschaftlichen und gelehrten Dingen

eingehend die Rede war, mit beigewohnt, und die Bedeutung, welche er gerade dieser geselligen Veranlassung zur Entwicklung von derartigen Erörterungen beilegt, ist so gross, dass er im späteren Lebensalter seine Erinnerungen an interessante Tischgesellschaften und an die dort geführten Unterredungen, deren Theilnehmer er war, in einem sehr umfangreichen, seinem Freunde Sossius Senecio gewidmeten Werke niederlegt. Bald ist es Plutarch selber, der bei sich daheim in Chäronea oder in seiner Wohnung zu Delphi ein Festmal gibt, bald ist es der eine oder der andere aus dem grossen Kreise seiner Freunde und Bekannten, bei welchem die Unterhaltung geführt wird. Da berichtet er, worüber man verhandelt, als Senecio ihn einst in Rom zusammen mit dem Epikuräer Alexander, mit Sulla und Firmus, oder ein anderes Mal in Paträ zu Gaste eingeladen hatte, — wovon man bei Metrius Florus mit dem Gramatiker Theon und dem Stoiker Themistius, und ein anderes Mal mit Sulla und dem Arzte Athryilatus aus Thasos, und wiederum ein andres Mal mit Patrokleas und Soklarus sprach, — worüber man sich bei einem Mahle, welches Soklarus in seinem Garten bei Athen gegeben, sich unterredete, was bei dem Rhetor Glaukias am Mysterienfeste zu Eleusis, bei dem Musiker Erato am Musenfeste zu Athen, bei dem Arzte Philo am Elaphebolienfeste zu Hyampolis, oder am Isthmienfeste zu Korinth beim Oberpriester Lukanios, wo der Fremdenführer Praxisteles und der belesene Rhetor Eleutherios so interessante Tischgenossen waren, gesprochen wurde. Natürlich ist er kein blosser Berichterstatter der bei solchen Veranlassungen gehaltenen Reden und Gegenreden, er hat hier alles Einzelne selber gestaltet und ausgeführt, aber nichts desto weniger darf die Zurückführung der Gespräche auf einzelne bestimmte Gelegenheiten und Tischgenossen nicht als eine poetische Fiction des Schriftstellers angesehen werden, wie dies bei einem Platonischen oder Xenophontischen Symposion allerdings der Fall war. Wir haben in den Plutarchischen *συμποσιακά προβλήματα* die Erinnerungen an wirkliche Thatfachen seines Lebens vor uns: die einzelnen Gastmähler sind alle gehalten worden, die dabei genannten Freunde sind wirkliche Personen, die dort leiblich zugegen waren, und was Plutarch sie sprechen lässt und auch im Allgemeinen die Weise, wie er sie sprechen lässt, darin hat er ihrer Eigenthümlichkeit überall mit grosser Treue Rechnung getragen.

So ist es denn auch gar nicht nothwendig, den scenischen Apparat des Plutarchischen Dialogs über die Musik für eine Fiction zu halten. Wie Onesikrates, so waren auch seine Gäste, der Alexandriner Sote-

richus und der „von Onesikrates Unterstützung empfangende“ Lysias wirkliche Persönlichkeiten, und wenn er den einen als technischen Musiker, den anderen als musikalisch gebildeten Philosophen hinstellt, so wird auch dies dem wirklichen Sachverhalte gemäss sein. Wir werden auch keinen rechten Grund haben daran zu zweifeln, dass wirklich am Feste der Kronia im Hause des Onesikrates von jenen beiden Männern Vorträge über Musik gehalten worden sind und dass sie wenigstens im Allgemeinen denselben Inhalt und dieselbe Richtung hatten, wie Plutarch es uns erzählt.

Eine der Persönlichkeiten unsres Dialogs, nämlich der Gastgeber Onesikrates, begegnet uns auch in den *συμποσιακὰ προβλήματα* lib. 5, cap. 3. 4, und zwar auch hier in der Rolle des Gastgebers. Als nämlich Plutarch aus Alexandrien nach seiner Vaterstadt Chäronea zurückgekehrt ist, da wird ihm von jedem seiner Freunde der Reihe nach ein festliches Empfangsmahl veranstaltet, welches immer so zahlreich an Gästen ist, dass vor lauter Lärm kein ordentliches Gespräch geführt werden kann und die Gesellschaft früh auseinander geht. Der Arzt Onesikrates aber hat diesen Uebelstand vermieden: nur ein ausgewählter kleiner Kreis ist von ihm zum Ehrenmahle Plutarchs eingeladen worden, darunter dessen Grossvater Lamprias, der jugendlich frische, immer heitere Greis, dessen Lebendigkeit und feine Wissensfülle ihn auch bei jenem Gastmahle im Hause des Onesikrates den Hauptfaden der Unterhaltung in die Hand nehmen lässt. Aus diesem Berichte erfahren wir also, dass Onesikrates in Chäronea lebt, und es wird wohl keine Frage sein, dass ebenso auch das von ihm an dem Kronosfeste veranstaltete Gastmahl, an welchem der Dialog über Musik gehalten wird, in Chäronea stattgefunden hat. Onesikrates ist Arzt, wie die *συμποσιακὰ προβλήματα* uns belehren. Aber damit steht in keinem Widerspruche, dass Onesikrates zufolge der Schrift über Musik ein reges Interesse für Grammatik und Musik und insbesondere für das sogenannte *φυσικὸν μέρος* der musikalischen Theorie hat (cap. 44). Und warum kann er, trotzdem dass er Arzt war, nicht auf die *παιδεία* seines Mitbürgers und Freundes Plutarch in dessen jüngeren Jahren von solchem Einflusse gewesen sein, dass dieser ihn „*ἐμὸς διδάσκαλος*“ nennt, — ohnehin ein Ausdruck, welcher zu Plutarchs Zeit nicht sowohl von Lehrer im eigentlichen Sinne, als vielmehr den zu verehrenden gelehrten Gönner bezeichnet. Es thut dieser dem Onesikrates gegebene Titel der Thatsache, dass Ammonius Sakkas der wirkliche und eigentliche Lehrer des Plutarch ist, keinen Eintrag.

Die zusammen mit Ammonius geführten Tischgespräche der *προβλ. συμπ.* sind als Parallele für unseren Dialog von ganz besonderem Interesse. Nachdem Ammonius im 3. Buche cap. 1. 2 als eingeladener Gast bei dem Festmahle erschienen ist, welche der Musiker Eraton in Athen zu Ehren der Musen begeht, treffen wir ihn im 9. und letzten Buche als Gastgeber und zwar ebenfalls zur Feier des Musenfestes. Das ganze 9. Buch hat Plutarch dem Andenken an die Reden, welche an jenem Tage im Hause seines Lehrers Ammonius gehalten sind, gewidmet. In Ammonius Schule wird Grammatik, Geometrie, Rhetorik und Musik gelehrt, und jede dieser vier Disciplinen ist bei Ammonius Festgelage durch eine grosse Zahl der damals in ihr hervorragenden Männern vertreten. So z. B. die Grammatik durch Protopogenes, Zopyrion, Hylas, Markus; die Rhetorik durch Maximus und Sospis u. s. w. —; wir dürfen annehmen, dass die meisten dieser Männer Lehrer an Ammonius' Schule waren. Es sind diese Tischgespräche im 9. Buche der *προβλ. συμπ.* somit gewissermassen ein Gegenbild der am Kronosfeste bei Onesikrates gehaltenen Gespräche über Grammatik und Musik; aber in einer durchaus freieren, künstlerischen und glänzenderen Weise. In seinem Dialoge über Musik versteht es Plutarch noch nicht die Berichte der Früheren in freier Weise zu gestalten. Das Meiste, was er dort vortragen werden lässt, sind wörtliche Auszüge aus Aristoxenus und Heraklides Schriften; hier dagegen, bei dem Gastmahle des Ammonius, zeigt sich Plutarch auf dem Höhenpunkte seines eigenen vielseitigen Wissens und seiner schriftstellerischen Kunst. Schade, dass uns gerade der Theil der Unterhaltungen, welcher sich auf Musik bezieht, in den Handschriften nicht mehr erhalten ist. Nachdem der Musiker Erato das Fest mit einem Hymnus eingeleitet, sollen nach Ammonius' Anordnung zuerst die Grammatiker und Mathematiker, alsdann die Rhetoren und Musiker Themata ihrer Kunst und Wissenschaft erörtern. (Im *dialog. de mus.* waren am ersten Tage die grammatischen, am zweiten die musikalischen Unterhaltungen geführt worden.) Von den musikalischen Problemen wurden z. B. folgende beantwortet: Woher rührt die Dreitheilung der Cantica (wahrscheinlich die Stesichoreische Trichotomie)? Wie unterscheiden sich die melodischen von den symphonischen Intervallen? Woher rührt die Symphonie und wie kommt es, dass die Melodie immer den tieferen Ton, die gleichzeitige Begleitung den höheren Ton des Accordes hat? (Bei uns Modernen ist es gewöhnlich umgekehrt.) Dass diese Fragen aufgeworfen, wissen wir aus dem uns erhaltenen Inhaltsverzeichnisse der

προβλήματα συμποσιακά; die uns jetzt fehlende Beantwortung wird sicherlich in einer nicht minder geistvollen, scharfsinnigen und gelehrten Weise wie die der grammatischen *προβλήματα* durchgeführt worden sein. Nur am Ende des Buches ist uns eine musikalische Erörterung überkommen. Nachdem nämlich cap. 14 die Tischgenossen den Musen ein Trankopfer gebracht und zu Eratons Kitharabegleitung einen Hymnus gesungen, und alsdann den jungen Zöglingen des Ammonius die Preise für ihre Leistungen in der Gymnastik zuertheilt worden sind, kommt schliesslich die Unterhaltung auf die alte Orchestik. Ammonius giebt eine Erklärung der drei hauptsächlichsten orchestischen Momente, der *φορά*, des *σχῆμα* und der *δεῖξις*. Sein Vortrag schliesst mit den Worten: „Aber nichts ist jetzt in unserer schlechten Musik so tief herabgekommen, als die Orchestik, und es ist jetzt eingetroffen, was Ibykus in banger Vorahnung gesagt: Ich fürchte, dass wenn ich gegen die Götter einen Frevel begehe, ich mir Ehre erwerbe bei den Menschen. Denn die Orchestik hat sich vereint mit einer Art der Poesie, wie sie dem Gebiete der Venus vulgivaga entspricht, den Bund aber mit jener himmlischen hat sie gebrochen, und beherrscht nun die be-thörten und sinnlosen Theater, indem sie gleich einem Tyrannen die Musik sich unterthan gemacht hat. In Wahrheit aber hat sie bei allen verständigen und der göttlichen Natur theilhaften Männern alle Ehre verloren.“

Ich brauche nicht zu sagen, wesshalb ich diese Schlussworte des Ammonius ausgezogen habe, denn es wird sofort ein Jeder erkennen, dass sich in ihnen dieselbe Anhänglichkeit an die frühere Weise der Musik ausspricht, aus welcher die im Dialoge über die Musik uns vorgeführten Erörterungen hervorgegangen sind. Plutarch ist einer der letzten jener Hellenen, welche die Vertreter der alten griechischen Bildung und Humanität sind, einer der letzten Ankämpfer gegen die in der Mitte und am Ende der Kaiserzeit hereinbrechende Barbarei. So kämpft er denn auch, wiewohl vergeblich, gegen den Verfall der alten musischen Kunst, denn mit dem Aufkommen des Pantomimus im Theater war die alte *τέχνη μουσική*, die in dem engen Bunde der Poesie, Musik und Orchestik unter der Suprematie der ersteren (symp. probl. 7, 8, 4) bestanden hatte, zu ihrem völligen Untergange geführt. Die Klagen des Ammonius sind ganz die nämlichen, wie die des Lysias am Kronienfeste beim Mahle des Onesikrates, und nur darin besteht ein Unterschied, dass Plutarch dasjenige was sein Herz bekümmert das eine Mal in freier selbstständiger Weise, das andere Mal mit

den Worten des alten Aristoxenus ausspricht, der an der Grenzscheide der klassischen und nachklassischen Kunst stehend, die Musik seiner Zeit in ähnlicher Weise angeklagt hatte, wie Plutarch an der Grenzscheide der nachklassischen Zeit und der Barbarei.

Ist die hiermit gezogene Parallele nun durchaus geeignet, die Zweifel an Plutarchs Autorschaft des Dialogs über Musik als unberechtigt niederzuschlagen und namentlich auch die Tendenz dieses Buches in der den Plutarch auch sonst beherrschenden Stimmung zu motiviren, so lässt sich andererseits doch um so weniger verkennen, dass das unselbstständige Epitomator-Verfahren im Dialoge über die Musik mit der freien und selbstständigen Stellung, welche Plutarch in Bezug auf musikalische Dinge in den *προβλ. συμπ.* einnimmt, in einer ganz entschiedenen Differenz steht, die nur dann eine genügende Lösung erhält, wenn wir für beide Werke zwei ganz verschiedene Schriftstellerepochen im Leben des Plutarch annehmen. Die *συμπ. προβλ.* hat er in seinem reiferen Leben abgefasst (vergl. lib. 8. cap. 6, wo Plutarchs jüngere Söhne aus dem Theater zurückkommen), der Dialog über die Musik muss noch im jugendlichen Lebensalter des Plutarch geschrieben sein, wo er zwar schon in der Musik unterwiesen war und ein richtiges Verständniss ihrer Geschichte und ihrer damaligen Stellung hatte, aber bei der Wiedergabe eines über die Depravation der Musik gehaltenen Gespräches sich in den meisten Stücken wörtlich an die Quellen anschloss, welche die jenen Vortrag haltenden Musiker Soterichus und Lysias nicht anders als in einer sehr freien Weise hatten zu Grunde legen können. Vermuthlich ist unser Dialog die früheste Schrift, welche wir von Plutarch besitzen. Sollen wir eine zweite nennen, in der er sich in ähnlicher Weise wie dort fast ganz und gar wörtlich an seine Quellen angeschlossen hat, ohne dieselben einer freieren Durcharbeitung zu unterziehen, so ist dies der *παραμυθητικός πρὸς Ἀπολλώνιον*, der in seiner Manier jedenfalls am nächsten an den *διάλογος περὶ μουσικῆς* herantritt.

Denjenigen, welche für unseren Dialog die Autorschaft des Plutarch ableugneten, hätte eine Conjectur sehr nahe gelegen, bei welcher die handschriftliche Ueberlieferung „*Πλουτάρχου*“ *περὶ μουσικῆς* in vollem Rechte bestehen geblieben wäre, indem sie nämlich nicht an Plutarch den Vater, sondern an Plutarch den Sohn gedacht hätten, welchem jener zugleich mit seinem Sohne Autobulos die Schrift *περὶ τῆς ἐν Τιμαίῳ ψυχογονίας* dedicirt hat. Man hätte hierfür mit Leichtigkeit geltend machen können, dass gerade die Partie des Dialogs über Musik,

welche die eigene Arbeit des sonst nur als Compiler erscheinenden Verfassers ist, nämlich der Abschnitt von den akustischen Zahlen im Platonischen Timäus und im Aristoteles ein dem jüngeren Plutarch wohl bekanntes und geläufiges Thema ist, wie denn Plutarch der Vater in der oben genannten Schrift cap. 29 bezüglich jener „ἀριθμῶν“ sagt „περὶ ὧν εἰ καὶ πολλάκις ἀσκηόατε καὶ πολλοῖς ἐντετυγχάνετε λόγοις καὶ γράμμασιν, οὐ χεῖρόν ἐστι καὶ μὲ βραχέως διελθεῖν, προεκθέμενος τὸ τοῦ Ἠλάτωνος“. Der gleichnamige Sohn würde alsdann in Beziehung auf die musische Kunst genau auf demselben Standpunkte stehend, den der Vater zu Folge der Schlussworte des Ammonius in deo προβλ. συμπ. einnimmt, nämlich in einem feindlichen Gegensatze zu der Musik seiner Zeit und im Geiste seines Vaters den Dialoge über Musik compilirt haben, und der Onesikrates, in dessen Hause dies Gespräch gehalten sein soll, würde nicht der διδάσκαλος des älteren Plutarch, den er προβλ. συμπ. lib. 5. cap. 3. 4 bei sich zu Gaste hat, sondern des jüngern Plutarch sein. Aber nach dem oben Gesagten fehlt einer solchen Conjectur alle Berechtigung; denn mit welchem Rechte dürfen wir, um den alten Plutarch von dem Vorwurfe einer allzuweit getriebenen Compilation zu befreien, denselben Vorwurf seinem Sohne aufbürden, der nur doch zu einem Urtheile über seine etwaigen schriftstellerischen Leistungen nicht die mindeste Handhabe bietet?

Deutsche Uebersetzung.

I. Vorwort.

¹ **34,** Die Gattin Phokions des Rechtschaffenen sagte, ihr Schmuck bestehe in den Kriegsthaten ihres Mannes. Mein Schmuck, denk ich, und nicht bloss der meinige, sondern zugleich der aller meiner Genossen besteht in dem Eifer meines Lehrers um die Wissenschaft. Die glänzendsten Thaten der Feldherren schaffen ja, wie wir wissen, nur Rettung aus augenblicklicher Gefahr, mögen sie nun bloss einer Schaar von Kämpfern, oder einer Stadt, oder gar einem ganzen Volksstamme zu Gute kommen, aber noch niemals haben sie die Kämpfer, die Bürger der Stadt, die Stammesgenossen besser gemacht. Die geistige Bildung dagegen gereicht als Grundlage des Glückes und Quelle der Weisheit nicht bloss dem Einzelnen, nicht bloss einer Stadt, einem Volksstamme, sondern dem ganzen Menschengeschlecht zum Heile. In demselben Maasse nun, wie die geistige Bildung förderlicher ist als alle Kriegsthaten, in demselben Maasse sind die Bestrebungen um wissenschaftliche Bildung der Erinnerung werth.

II. Eingangs-Rede des Onesikrates.

² Am zweiten Tage des Kronos-Festes hatte nämlich der edle Onesikrates musikkundige Männer zum Festmahle geladen, den Alexandriner Soterichus und den Lysias, der mit einigen anderen von ihm durch eine Pension unterstützt wurde. Nachdem die gesetzlichen Opfer dargebracht waren, sprach er folgende Worte:

Dem Ursprunge der menschlichen Stimme nachzuforschen, ihr Freunde, das passt nicht zu unserem jetzigen Trinkgelage, denn es ist das eine Untersuchung, welche einer enthaltsameren Musse bedarf. Aber

da die hervorragendsten Grammatiker die Stimme definiren als die dem Ohre wahrnehmbare Luftschwingung, und da wir uns gestern gerade mit der Grammatik als der Kunst, die Laute der Stimme durch Schriftzeichen zu versinnlichen und der Erinnerung aufzubewahren beschäftigt haben, so wollen wir sehen, welche von den in den Bereich der Stimme gehörenden Künsten nach der Grammatik die nächste Stelle einnimmt. Dies ist, denk ich, die Musik. Denn eine fromme Pflicht ist es für die Menschen, die Götter, die allein ihnen die artikulierte Stimme verliehen haben, mit Lobliedern zu preisen. Das spricht auch Homer in den Versen aus, in welchen es heisst:

Jene versöhnten den Gott mit Gesang von Morgen bis Abend,
singend den lieblichen Pään, die Söhne der edlen Achäer,
preisend den Fernhintreffer: er lauschte dem Liede mit Freuden.

Wohlan denn, ihr begeisterten Anhänger der Musik, bringt den Freunden in Erinnerung, wer es war, der zuerst die Musik aufbrachte, was im Fortschritte der Zeit für ihre Weiterentwicklung gethan wurde, wer unter denen, die sich ihr widmeten, die berühmtesten Meister waren, und dann auch, zu wie vielen und mancherlei Zwecken sie förderlich ist.

Vortrag des Lysias.

III. Quellen der Musik-Geschichte.

3 Also redete der Lehrer. Dann nahm Lysias das Wort und sprach: Du bringst, o trefflicher Onesikrates, eine von vielen besprochene Untersuchung in Anregung. Denn die meisten Platoniker und die ersten unter den Philosophen der Peripatetischen Schule sind eifrig bemüht gewesen, Werke über die alte Musik und über den Verfall derselben abzufassen, und auch von den Grammatikern und Harmonikern sind die auf der Höhe der Bildung stehenden in dieser Beziehung eifrig thätig gewesen. So entsteht denn freilich vielfache Discrepanz unter den Autoren.

IV. Die mythische Zeit.

Heraklides sagt in seiner Schrift über die Musik, den Gesang zur Kithara und die Composition kitharodischer Gesänge habe zuerst Amphion erfunden, der Sohn des Zeus und der Antiope, indem der

Vater ihm die Kunst gelehrt habe. Die Gewähr hierfür ist ihm die in Sikyon liegende Chronik, nach welcher er die Priesterinnen in Argos und die Componisten und die Musiker aufführt.

Zu derselben Zeit, sagt er, habe auch Linos aus Euböa Klagelieder, Anthes aus Anthedon in Böotien Hymnen, Pieros aus Pierien Lieder, die sich auf die Musen bezogen, componirt.

Auch Philammon der Delpher habe in Liedern die Geburt der Leto, der Artemis und des Apollon dargestellt, und habe zuerst Chöre um das Heiligthum in Delphi aufgestellt.

Thamyris aber, Thrakischen Stammes, habe wohltönender und klangreicher als alle damaligen Sänger gesungen, so dass er sich den Musen zu einem musikalischen Agon gestellt habe. Er hat, so wird berichtet, den Kampf der Titanen gegen die Götter besungen.

Es sei auch Demodokos aus Kerkyra ein alter Musiker gewesen, welcher die Zerstörung Ilions und Aphrodites und Hephaistos' Hochzeit gemacht habe. Ferner habe Phemios aus Ithaka die Rückkehr der mit Agamemnon von Troja Zurückkommenden besungen.

Der Liedertext der vorher genannten sei keine Prosa und nicht unmetrisch gewesen, sondern es habe sich damit verhalten wie mit den Werken des Stesichorus und der alten Melopoioi, welche epische Gedichte verfassten und diesen Melodien hinzufügten.

V. Die alte Kitharodik und Aulodik.

Die Nomoi des Terpander, des Klonas und Polymnastus.

Die Componisten der Nomoi.

Denn auch Terpander, so berichtet Heraklides, fügte als Componist kitharodischer Nomoi seinen eigenen oder Homers Hexametern für jeden einzelnen Nomos Melodien hinzu und sang dieselben in den Agonen. Terpander, heisst es weiter bei Heraklides, sei auch der erste gewesen, welcher den einzelnen kitharodischen Nomoi bestimmte Namen gab.

In ähnlicher Weise wie Terpander sei Klonas, der erste welcher die aulodischen Nomoi und die Prosodien aufgebracht habe, ein Componist von Elegien und Hexametern gewesen. — Auch Polymnastus der Kolophonier, der nach Klonas gelebt, habe in derselben Gattung der Musik gearbeitet.

Die einzelnen Nomoi.

- 4 Die Nomoi dieser beiden zuletzt genannten Componisten waren aulodische, o trefflicher Onesikrates: der Nomos Apothetos, der Elegos, der Komarchios, der Schoinion, der Kapion, der Epikedeios und der Nomos Trimeres. — In späterer Zeit wurden die sogenannten Polymnasteia erfunden.

Die kitharodischen Nomoi wurden viel früher als die aulodischen durch Terpander festgestellt; er war der erste, welcher die kitharodischen zuerst mit besonderen Namen benannte: Nomos Boiotios und Aiolios, Trochaïos und Oxys, Kepion und Terpandreios; auch hiess ein Nomos „Tetraoidios“. Auch kitharodische Prooimien sind von Terpander componirt. Dass die alten kitharodischen Nomoi aus Hexametern bestanden, davon legt Timotheus einen Beweis ab. Seine ersten Nomoi trug er nämlich so vor, dass er dithyrambische Phrasologie und episches Metrum vereinte, um nicht gleich Anfangs als Uebertreter der alten musischen Kunstnormen zu erscheinen.

Persönlichkeit und Zeitalter der Componisten.

Terpander scheint in der Kunst der Kitharodik einen grossen Ruf gehabt zu haben; denn es steht verzeichnet, dass er viermal hintereinander an den Pythien gesiegt. Der Zeit nach ist er sehr alt. Dass er nämlich älter als Archilochus ist, zeigt Glaukus aus Italien in seiner Schrift über die alten Componisten und Virtuosen, denn er sagt, dass er nach denen, welche die ersten Auleten waren, der zweite sei (Alexander Polyhistor in seinem Werke über Phrygien sagt: Olympus habe zuerst die Instrumentalmusik zu den Hellenen gebracht, sodann auch die Idäischen Daktylen; Hyagnis habe zuerst auf dem Aulos gespielt, dann dessen Sohn Marsyas, dann Olympus); nachgeahmt aber habe Terpander die Hexameter Homers, die Melodien des Orpheus, Orpheus aber scheint keinem nachgeahmt zu haben, denn vor ihm waren bloss Auleten vorhanden, zu denen die Weise des Orpheus in keiner Beziehung steht.

Klonas, der Componist der aulodischen Nomoi, welcher um wenig später als Terpander lebte, war nach dem Berichte der Arkader ein Tegeate. Nach Terpander und Klonos hat, wie berichtet wird, Archilochus gelebt. Andere unter den Geschichtsschreibern sagen, dass Ardalos der Trözenier früher als Klonas die aulodische Musik aufgebracht habe. — Auch Polymnestus sei ein [aulodischer] Componist gewesen, der Sohn des Kolophoniers Meles; er habe die Nomoi Polymnestos und Polymneste componirt.

Nachträgliches.

Vom Klonas berichten die Verfasser der Anagraphai, dass er den Nomos Apothetos und Schoinion componirt habe. — Des Polymnastus gedenken auch die Lieder-Componisten Pindar und Alkman.

Einige der von Terpander componirten kitharodischen Nomoi sollen von dem alten Philammon dem Delpher herkommen.

Die Terpandriden.

6 Im Ganzen blieb die Terpandrische Kitharodik sogar bis zur Zeit des Phrynis eine durchaus einfache. Man durfte nämlich in alter Zeit nicht in der heutigen Manier Kitharodien machen und weder in den Tonarten noch in den Rhythmen eine Metabole eintreten lassen. Denn in den Nomoi hielt man für einen jeden die ihm eigenthümliche Transpositionsstufe fest. Eben daher führten diese den Namen „Nomoi“; denn „Nomoi“ wurden sie genannt, weil es nicht verstattet war, in jede übliche Transpositionsstufe überzugehen.

.
Denn nachdem sie den Göttern, welchen sie wollten, ein Opfer gebracht, gingen sie sogleich zur Poesie Homers oder anderer Dichter über. Dies erhellt aus Terpanders Prooimien.

.
Auch die Form der Kithara wurde zuerst nach Kapions, Terpanders Schüler, Erfindung eingerichtet. Sie wurde Asias genannt, weil sich die in Asien wohnenden Lesbischen Kitharöden ihrer bedienten.

Als der letzte Lesbier soll der Kitharöde Perikleitos an den Karneen gesiegt haben. Nach seinem Tode, sagt man, hörte für die Lesbier die unmittelbare Diadoche in der Kitharodik auf. Einige glauben irriger Weise, dass Hipponax zur Zeit des Terpander gelebt habe. Vielmehr scheint sogar Perikleitos älter als Hipponax zu sein.

VI. Die alte Auletik.

7^a Nachdem wir zugleich die alten aulodischen und kitharodischen Nomoi beleuchtet haben, wollen wir auf die auletischen Nomoi übergehen. Der oben genannte Olympus, ein Aulet aus der Phrygischen Schule, soll einen auletischen Nomos auf Apollo, den sogenannten
7^c Polykephalos, componirt haben. Er war nämlich ein Liebling des Marsyas, und nachdem er die Auletik von ihm gelernt, brachte er

die im harmonischen Tongeschlechte gehaltenen Nomoi nach Hellas, deren sich jetzt die Hellenen an den Festen der Götter bedienen. Andere sagen, der Nomos Polykephalos sei ein Werk des Krates, der ein Schüler des Olympus war. Pratinas sagt, es sei der Nomos 7^b von dem jüngeren Olympus componirt. Dieser jüngere Olympus soll einer von den Nachkommen des ersten Olympus, Marsyas' Sohnes 7^d sein, der die Nomoi auf die Götter componirt habe. Den Nomos Harmatios aber soll der alte Olympus, der Schüler des Marsyas componirt haben. Marsyas soll nach Einigen Masses geheissen haben, nach Anderen aber nicht Masses, sondern Marsyas; es sei derselbe ein Sohn des Hyagnis, des ersten Erfinders der aulethischen Kunst. Dass aber Olympus der Componist des Nomos Harmatios ist, kann man, denk' ich, aus der Schrift des Glaukus über die alten Componisten ersehen, so wie ferner auch dies, dass Stesichorus von Himera sich weder an Orpheus, noch an Terpander, noch an Archilochus, noch an Thaletas angeschlossen hat, sondern vielmehr an Olympus, indem er sich des Harmatios Nomos und der Dactylen-Form bediente, von welcher Einige sagen, dass sie aus dem Nomos Orthios herübergewonnen sei. Andere sagen, der in Rede stehende Nomos sei von den Mysern erfunden, denn 8^a einige alte Auleten seien Myser gewesen. Es gibt auch noch einen anderen alten Nomos, genannt Kradias, von dem Hipponax sagt, dass ihn Mimnermus auf dem Aulos vorgetragen.

VII. Die Begründer der zweiten musischen Katastasis.

9^a Die erste Feststellung der musischen Kunstnormen ist in Sparta geschehen und zwar durch Terpander. Die zweite ist vorzugsweise auf folgende Meister zurückzuführen: Thaletas von Gortyn, Xenodamus von Kythere, Xenokritus den Lokrer, Polymnastus den Kolophonier und Sakadas den Argiver denn nachdem diese die musikalischen Normen für das Gymnopädienfest in Sparta eingeführt hatten, sollen auch für die Apodeixeis in Arkadien und für die Endymatia in Argos die musikalischen Kunstnormen festgesetzt sein.

Thaletas, Xenodamus und Xenokritus und deren Nachfolger waren Componisten von Pānen.

Polymnastus und seine Nachfolger waren Componisten der sogenannten Orthioi.

Sakadas und seine Nachfolger waren Componisten von Elegien. ^{8b} Anfangs nämlich trugen die Auloden melodisirte Elegien vor; wie aus der Panathenäen-Schrift über den musischen Agon hervorgeht, und so hat auch Sakades der Argiver Lieder und melodisirte Elegien gemacht. Er war aber auch ein trefflicher Componist auleischer Nomoi und es steht verzeichnet, dass er dreimal in den Pythischen Spielen gesiegt hat. Auch Pindar erwähnt seiner. Zur Zeit des Polymnastus und des Sakadas gab es drei Tonarten, die Dorische, Phrygische und Lydische; in jeder dieser drei Tonarten soll Sakadas eine Strophe componirt und durch den Chor als Didaskalos zur Aufführung gebracht haben, die erste Strophe Dorisch, die zweite Phrygisch, die dritte Lydisch, und dieses Wechsels wegen soll jener Nomos „Trimeres“ genannt worden sein. In der Sikyonischen Anagraphe über die Componisten ist Klonas als Erfinder des Nomos Trimeres aufgezeichnet.

^{9b} Vom Xenodamus sagen Andere, dass er gleich Pratinas ein Componist von Hyporchemata, aber nicht von Päanen gewesen sei. Auch wird von Xenodamus selber eine Composition erwähnt, welche offenbar ein Hyporchema ist. Auch Pindar hat in dieser lyrischen Gattung gearbeitet. Die Werke Pindars können darthun, dass ein Unterschied zwischen Päan und Hyporchemata besteht, denn Pindar hat sowohl Päne wie Hyporchemata gemacht.

¹⁰ Auch Polymnastus hat aulodische Nomoi componirt. In dem Orthios hat er die enharmonische Melopöie angewandt, wie die Harmoniker sagen; genau aber können wir es nicht behaupten, denn die alten (Historiker) erwähnen nichts davon.

Auch bei Thaletas dem Kreter bezweifelt man, ob er ein Componist von Päanen sei. Denn Glaukus, indem er behauptet, dass Thaletas nach Archilochus gelebt habe, sagt von ihm, dass er die Lieder des Archilochus nachgeahmt, aber sie weiter ausgedehnt und den Päon epibatus und kretischen Rhythmus in die Melopöie eingeführt habe, Rhythmen, die weder Archilochus, noch Orpheus, noch Terpander angewandt, sondern welche Thaletas aus der Auletik des Olympus entlehnt habe und so ein trefflicher Componist geworden sei.

Vom Xenokritus, der den Italischen Lokrern angehört, bezweifelt man, ob er ein Päanen-Componist war. Denn man sagt, dass er ein Componist von heroischen Stoffen mit . . . gewesen sei, weshalb Einige seine Werke Dithyramben nennen. Dass Thaletas der Zeit nach älter als Xenokritus war, sagt Glaukus.

VIII. Erfindung der Enharmonik.

11^a

Vom Olympus nehmen die Musiker an, wie Aristoxenus sagt, dass er der Erfinder des enharmonischen Tongeschlechtes sei, denn vor ihm seien alle Compositionen diatonische oder chromatische gewesen. Sie denken sich, dass diese Erfindung folgendermassen vor sich gegangen sei. Als Olympus sich im diatonischen Tongeschlechte bewegte

Hypate	Parhypate	Lichanos	Mese	Paramese	Trite	Paranete	Nete
<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>

und die Melodie öfters nach der diatonischen Parhypate *f* hinführte, bald von der Paramese *h* aus, bald von der Mese *a* und dabei die diatonische Lichanos *g* unberührt liess,



da merkte er die Schönheit des Ethos, und indem er die nach dieser Analogie aufgestellte Tonleiter bewunderte und sich aneignete, componirte er in denselben Melodien dorischer Tonart. Er habe nämlich weder die der Diatonik, noch die der Chromatik eigenthümlichen Töne berührt, noch auch die der (späteren) Enharmonik. Das seien nun die Anfänge der enharmonischen Compositionen. Denn sie stellen als den Anfang der enharmonischen Compositionen die Opferspende-Melodie hin, in welcher keine der Tetrachordeintheilungen die den drei Tongeschlechtern eigenthümlichen Töne darbietet. Das enharmonische Pyknon neben der Mese, dessen man sich jetzt bedient

11^c

Synemmenon							
			Mese	Trite	Paran.		Nete
<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>δ</i>	<i>b</i>	(<i>c</i>)	<i>d</i>
			Pyknon				

scheint nicht von dem genannten Componisten herzurühren. Es lässt sich das leichter einschen, wenn man einen Auleten nach archaischer Weise vortragen hört, denn ein solcher verlangt, dass auch das auf die Mese folgende Halbtonintervall *a b* ein unzusammengesetztes sei (kein zusammengesetztes *a δ b*). Solcher Art seien nun die Anfänge der enharmonischen Compositionen. Später aber sei das Halbtonintervall (durch den in der Mitte angenommenen Viertelton *δ*) zertheilt, sowohl in den Lydischen wie in den Phrygischen Compositionen. Olympus

aber stellt sich als Förderer der Kunst dar, indem er eine bei den Früheren noch nicht vorhandene und noch unbekannte Kunstform eingeführt hat und Begründer des schönen Stiles Hellenischer Musik geworden ist.

IX. Erfindung neuer Rhythmen.

12 Auch über die Rhythmen gibt es eine Ueberlieferung. Denn Arten und Unterarten der Rhythmen wurden hinzuerfunden, auch neue Arten der Metropöien und Rhythmepöien. Zuerst nämlich führte die (rhythmische) Neuerung des Terpander eine schöne Weise in die musische Kunst ein. Dann wandte nach der von Terpander aufgebrauchten Weise Polymnästus eine neue an, doch so, dass auch er am schönen Stile festhielt. Ebenso auch Thaletas und Sakadas, denn auch diese waren treffliche Meister in der Rhythmopöie, die den schönen Stil nicht verliessen. Es gibt auch eine Neuerung des Alkman und des Stesichorus, die ebenfalls nicht vom schönen Stile sich entfernten.

X. Die Neuerungen der modernen Musiker.

13 ~~†~~ Krexos aber und Thimotheus und Philoxenus und ihre Zeitgenossen streben in unwürdiger Weise nach Neuem, indem sie sich dem Stile hingeben, der dem grossen Publikum gefällt und jetzt der Agonen-Preis-Stil genannt wird. Das Resultat ist, dass Beschränkung der Töne, Einfachheit und Würde der Musik durchaus der alten Zeit angehört.

XI. Schluss.

13 Ich habe nun nach meinem Vermögen über die früheste Musik und ihre frühesten Erfinder und von welchen Meistern sie im Verlaufe der Zeit durch neue Kunstformen bereichert wurde gesprochen und will nun den Vortrag beenden und ihn dem Freunde Soterichos übergeben, der sich nicht bloss mit Musik, sondern auch mit den übrigen freien Künsten und Wissenschaften eifrigst beschäftigt hat. Denn ich selber bin vorwiegend nur in dem eigentlich technischen Theile der Musik bewandert.

14 Mit diesen Worten beendete Lysias seinen Vortrag, und Soterichos redete alsdann etwa Folgendes.

Vortrag des Soterichos.

XII. Apollinischer Ursprung der Musik.

Es ist ein würdiger und den Göttern höchst wohlgefälliger Kunstzweig, edler Onesikrates, über den zu sprechen du uns aufgefordert hast. Ich zolle nicht nur der Einsicht des Lehrers Lysias meinen Beifall, sondern auch der genauen Kenntniss, die er in Betreff der Erfinder der ältesten Musik und der Schriftsteller über diesen Gegenstand an den Tag gelegt hat, und erlaube mir nur die Bemerkung, dass er sich in seiner Darstellung ausschliesslich an die vorhandenen Verzeichnisse gehalten hat. Meines Erachtens kennen wir nicht einen Menschen als Erfinder der Gaben der Musik, sondern einen mit allen Vorzügen geschmückten Gott, den Apollo. Nicht eine Erfindung des Marsyas oder Olympus oder Hyagnis, wie Manche glauben, ist der Aulos, nicht bloss die Kithara ist ein Geschenk Apollos, nein, der Gott ist Erfinder des Aulos- und des Kithara-Spieles zugleich. Den Beweis liefern die Chöre und Opferfeste, die man dem Gotte unter Begleitung der Auloi aufführte, wie unter Anderen namentlich Alcäus in einem seiner Hymnen bezeugt. Auch hält sein Standbild in Delos in der rechten Hand einen Bogen, in der linken die Chariten, deren jede ein musikalisches Instrument in den Händen hat: die eine die Lyra, die andere Auloi, die mittlere hält eine Syrinx an ihren Mund. Das ist nicht bloss meine Behauptung, sondern Antikles und Istros geben es in ihren Schriften über die Göttererscheinungen ausdrücklich an. Das Standbild aber ist so alt, dass seine Urheber, wie es heisst, „zu den redenden Menschen“ aus der Zeit des Herakles gehören. Auch den Knaben, der den Lorbeer aus Tempe nach Delphi trägt, begleitet ein Aulete, und die Weihgeschenke der Hyperboreer sollen von Alters her unter Begleitung von Auloi, Syringen und der Kithara nach Delos gebracht sein. Andere sagen, der Gott habe selbst den Aulos geblasen, wie der treffliche Lyriker Alkman bezeugt, und Korinna lässt den Apollo sogar von Athene Unterricht in der Auletik empfangen. Verehrungswürdig also in jeder Weise ist die Musik, da sie eine Erfindung der Götter ist.

XIII. Beschränkung der musikalischen Kunstformen bei Plato.

15 Die Alten haben sich nun auch in der Musik wie in allen ihren übrigen Künsten von der Rücksicht auf das Würdevolle leiten lassen,

während die Modernen die Würde der Kunst aus den Augen lassend an Stelle jener kräftigen, himmlischen und den Göttern wohlgefälligen eine entnervte und tiradenhafte Musik auf die Bühne bringen. Darum ist auch Plato im dritten Buche seiner Politik über eine solche Musik von Unwillen erfüllt.

Die (syntono-) lydische Tonart



verwirft er wegen ihrer zu hohen Tonlage und weil sie für Klage-melodien geeignet ist. So soll auch ihr erster Ursprung ein threnodischer gewesen sein. Denn Aristoxenus sagt in seinem ersten Buche über die Musik, dass zuerst Olympus einen Threnos auf Pytho in Lydischer Tonart für das Aulosspiel gesetzt habe. Einige nennen den Anthippos als den Erfinder derselben, Pindar sagt in seinen Pänen, dass Anthippos zuerst bei der Hochzeit der Niobe den Chor ein lydisches Lied habe singen lassen. Andere führen die Lydische Tonart auf Torebos zurück, wie Dionysios Iambos berichtet.

16 Auch die Mixolydische Tonart



hat etwas Schmerzvolles und eignet sich deshalb für die Tragödien. Aristoxenus sagt, dass die Mixolydische Tonart durch Sappho erfunden sei, von welcher sie die Tragiker entlehnt und mit der Dorischen vereint hätten, da diese einen grossartigen und würdevollen, jene einen wehmüthigen Character habe, beide Gegensätze aber in der Tragödie vereint seien. In seinen geschichtlichen Commentaren über Musik aber sagt Aristoxenus, dass der Aulete Pythokleides der Erfinder der Mixolydischen Tonart sei, weiterhin aber habe dann wieder der Athener Lamprokles gefunden, dass die Mixolydische Scala nicht an derjenigen Stelle die Diazeuxis hat, wo dies fast Alle annahmen, sondern vielmehr im höchsten Intervalle der Scala, und demzufolge habe er die Mixolydische Scala in ihrer jetzt üblichen Form von der Paramese bis zur Hypate hypaton hergestellt.

Die Epaneimene Lydisti



welche in ihrem Character der Mixolydischen entgegengesetzt, dagegen mit der Iastischen Tonart



verwandt ist, soll von dem Athener Damon erfunden sein.

- 17 Da von diesen vier Tonarten die erste und zweite zu wehmüthig, die dritte und vierte zu ausgelassen ist, so hat sie Plato verworfen und die Dorische (und Hypodorische) Tonart



als die für kampfesmuthige und gesittete Männer geeignete Tonart vorgezogen, obwohl es ihm, wie Aristoxenus im zweiten Buche seiner musischen Commentare sagt, sicherlich nicht unbekannt war, dass auch in jenen Tonarten manches liegt, was dem Gedeihen der Staaten förderlich ist; war ja doch Plato, der den Athener Drako und den Akragantiner Metellus gehört hatte, in der musischen Kunst wohl bewandert. Doch weil, wie gesagt, in der Dorischen Tonart ein besonders würdevoller Character liegt, so hat er diese vorgezogen. Wohl wusste er, dass viele Dorische Parthenien von Alkman, Pindar, Simonides und Bakchylides componirt sind, und dass auch Prosodien und Päne und früher sogar auch Klagegesänge der Bühne und bestimmte erotische Compositionen in Dorischer Tonart gesetzt sind. Doch genügten ihm die Compositionen auf Ares und Athene und die Spondeia.

Auch in Bezug auf die Lydische und Iastische Tonart war er nicht unerfahren, denn er wusste, dass sich die Tragödie derselben bedient.

XIV. Beschränkung der musikalischen Kunstformen bei älteren und neueren Musikern.

- 18 Auch die alten Musiker haben sämmtlich von allen Tonarten, obwohl ihnen dieselben keineswegs unbekannt waren, nur einige angewandt.

Denn nicht Unkenntniss war bei ihnen der Grund eines so beschränkten Umfanges und so geringen Tongebietes, und nicht aus Unwissenheit haben Olympus und Terpander und ihre Nachfolger für die

ebengenannten Eigenthümlichkeiten eine Vorliebe gehabt und Vieltönigkeit und Mannigfaltigkeit verschmäht. Dies geht aus den Compositionen des Olympus und Terpander und der demselben Stile Folgenden hervor. Denn bei ihrer Tonbeschränkung und Einfachheit zeichnen sie sich so sehr vor den form- und tonreichen Compositionen aus, dass die Manier des Olympus für Niemand erreichbar ist und dass er die in Vieltönigkeit und Vielförmigkeit sich bewegenden Componisten weit hinter sich zurücklässt.

- 19 Dass aber die Alten sich nicht aus Unkenntniss beim Tropos spondeiazon [für die Melodie] der Trite \bar{c} enthielten,

Hypate	Parhypate	Lichanos	Mese	Paramese	Trite	Paranete	Nete
e	f	g	a	h	\bar{c}	\bar{d}	\bar{e}

das geht aus ihrer Anwendung dieses Tones für die Begleitung hervor, denn sie würden ihn nicht als symphonischen Accordton (Quinte) zur Parhypate (f) gebrauchen,



wenn sie ihn nicht anzuwenden wüssten. Offenbar hat die Schönheit des Eindrucks, welcher im Tropos spondaikos durch Nichtanwendung der Trite (\bar{c}) entsteht, ihr Gefühl darauf geführt, die Melodie [mit Uebergang der Trite c] auf die Paranete (\bar{d}) hinüberschreiten zu lassen.

Ebenso verhält es sich mit der Nete (\bar{e}). Denn auch diesen gebrauchten sie in der Begleitung als diaphonischen Accordton (Secunde) zur Paranete (\bar{d}) und als symphonischen Accordton (Quinte) zur Mese (a),



für die Melodie aber erschien er ihnen im Tropos spondaikos nicht passend.

Und nicht bloss die beiden genannten Töne (\bar{c} und \bar{d}) haben sie in dieser Weise verwandt, sondern auch die Nete des Synemmenon-Systemes,

Synemmenon						
Hypate	Parhypate	Lichanos	Mese	Trite	Paranete	Nete
h	c	d	e	f	g	a

denn in der Begleitung gebrauchen sie die Nete synemmenon (*a*) als diaphonischen Accordton zur Paranete (*g*, *Secunde*) und zur Parhypate (*c*, *Sexte*), und als symphonischen Accordton zur Mese (*e*, *Quarte*) und zur Lichanos (*d*, *Quinte*):



doch wenn ihn einer als Melodieton angewandt hätte, über den würde man sich wegen des durch diesen Ton bewirkten Ethos geschämt haben. Auch die Phrygischen Compositionen beweisen, dass jener Ton (die Nete synemmenon *a*) dem Olympus und seinen Nachfolgern nicht unbekannt war, denn sie wandten ihn nicht blos in der Begleitung an, sondern gebrauchten ihn in den Metroa und einigen anderen Phrygischen Compositionen auch für die Melodie.

Auch in Beziehung auf die Töne des Hypaton-Tetrachordes

Hypaton										
Hyp.	Parh.	Lich.	Hyp.	Parh.	Lich.	Mese	Param.	Trite	Paran.	Nete
<i>H</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>

ist es klar, dass man sich dieses Tetrachordes für die dorischen Compositionen nicht aus Unkenntniss enthielt, denn bei den übrigen Tonarten verwandte man dieselben, sicherlich also kannte man sie, aber aus sorgsamer Scheu für das Ethos enthielt man sich derselben bei der dorischen Tonart, vor deren charakteristischer Schönheit man Ehrfurcht trug.

20 Etwas Aehnliches findet sich auch bei den Tragödien-Componisten. Das chromatische Tongeschlecht und der dazu gehörige Rhythmus wird nämlich bis jetzt von der Tragödie noch nicht angewandt, [wohl aber die Enharmonik], während es doch in der Kitharistik, obwohl diese um viele Menschenalter älter ist, von Anfang an gebraucht wurde. Dass aber das Chroma älter ist als die Enharmonik, steht fest; freilich muss man den Ausdruck „älter“ im Hinblicke auf die Beanlagung der menschlichen Stimme und auf die Anwendung gebrauchen, denn was das Wesen der Tongeschlechter an sich betrifft, so ist keines älter als das andere. Wer also sagen will, Aeschylus und Phrynichus hätten sich deshalb des Chromas enthalten, weil sie dasselbe noch nicht gekannt hätten, wird der nicht thöricht sein? Eben derselbe wird auch sagen können, dass auch Pankrates das

chromatische Tongeschlecht nicht gekannt habe, denn auch dieser hat sich für gewöhnlich des Chromas enthalten, hat es aber in einzelnen Compositionen angewandt, sicherlich also hat er sich dort desselben nicht aus Unkenntniss, sondern aus Vorbedacht enthalten, denn wie er selbst sagte, war er ein Anhänger des Pindarischen und Simonideischen und überhaupt des von den jetzt lebenden als alt bezeichneten Compositionsstiles.

- ²¹ Dasselbe gilt auch von dem Mantineer Tyrtäus, dem Korinther Andreas, dem Phlyasier Thrasyllus und von vielen Anderen, die sich alle, wie wir wissen, mit Vorbedacht des Chromas, der Metabole, des weiten Tonumfanges und manches Anderen, was an Rhythmen, Tonarten und Metren üblich ist, sowohl als Componisten wie als ausführende Musiker enthalten haben. So war der Megarenser Telephanes den Syringen dergestalt abhold, dass er seinen Instrumentenmachern niemals gestattete, dieselben auf die Auloi als Mundstück aufzusetzen, ja sogar hauptsächlich um den Syringen willen hat er sich vom Pythischen Agon ferngehalten. Ueberhaupt wird man, wenn man denjenigen, welche irgend eine Kunstform nicht anwenden, auf Grund dieser Nichtanwendung hin den Vorwurf der Unkenntniss machen will, sofort auch vielen der jetzt Lebenden einen solchen Vorwurf machen müssen; z. B. den Dorionianern, die den Stil des Antigenides verachten, wird man Unbekanntschaft mit diesem Stile vorwerfen, weil sie ihn nicht anwenden, und umgekehrt den Antigenidianern aus dem gleichen Grunde Unbekanntschaft mit dem Stile des Dorion, und ebenso den Kitharoden Unbekanntschaft mit dem Stile des Timotheus, denn sie sind so ziemlich zu der Sohlenleder-Manier und den Compositionen des Polyeidos herabgesunken.

Andererseits wieder wird man, wenn man [nicht bloss die grössere Einfachheit, sondern] auch die grössere Mannigfaltigkeit der Kunstmittel einer richtigen und einsichtigen Prüfung unterzieht, bei einer Vergleichung von ehemals und jetzt zu dem Ergebnisse kommen, dass auch damals die Anwendung mannigfacher Kunstformen üblich war. In Bezug auf die Rhythmopöie wandten nämlich die Alten eine grössere Formenfülle an. Die Neueren haben Vorliebe für viele Töne, die Aeltern für mannigfache Rhythmen

Also wenigstens rhythmische Mannigfaltigkeit stand bei ihnen in grossem Ansehen und auch in Beziehung auf den Verein des Gesanges mit der begleitenden Instrumentalmusik fand damals ein grösserer Formenreichthum statt.

Es ist demnach klar, dass sich die Alten nicht aus Unkenntniss, sondern mit Vorbedacht der durch weit auseinanderliegende Tonstufen in ihrem natürlichen Laufe abgebrochenen Melodien enthalten haben. Und was ist daran auffallend? Auch vieles Andere im Leben ist einem, wenn man es nicht verwendet, deshalb noch keinesweges unbekannt; man hat sich desselben vielmehr bloss entfremdet, nachdem es als unpassend für manche Dinge nicht mehr zur Anwendung kommt.

XV. Die akustischen Zahlen in Platos Timäus.

22 Nachdem gezeigt, dass Plato nicht aus Unwissenheit und Unkunde, sondern weil sie für eine solche Staatsform nicht passten die übrigen Tonarten [ausser der Dorischen und Phrygischen] verschmäh't hat, wollen wir nun weiter zeigen, dass er der Harmonie kundig war. In der Psychogonie seines Timäus legt er nämlich auf folgende Art sein mathematisches und musikalisches Studium dar:

„Und nach diesem füllte der Demiurg die Zwischenräume aus, „welche durch diejenigen Theile gebildet wurden, welche je das Zweifache oder das Dreifache von einander waren.“

1 2 4 8
1 3 9 27

„Zu diesem Zwecke nahm er noch weitere Theile von dem was er „gemischt hatte und verlegte dieselben in die Mitte der Zwischenräume, „dergestalt, dass in jeden Zwischenraum zwei mittlere Glieder kommen.“

1 x . . y 2 . . . 2x . . 2y . . . 4 . . . 4x . . 4y . . . 8
1 m . . n 3 3m . . 3n 9 . . . 9m . . 9n . . . 27

Dieser Eingang ist, wie wir sogleich zeigen werden, ein Beweis von seiner Kenntniss der Harmonie.

Es gibt drei Kategorien mittlerer Grössen, unter welche jegliche mittlere Grösse fallen muss, nämlich das arithmetische, das harmonische und das geometrische Mittel. Das arithmetische Mittel zwischen a und b [wir wollen es x nennen]

$a \qquad \qquad x \qquad \qquad b$

ist um die Zahl m grösser als das eine äussere Glied a , und um dieselbe Zahl m kleiner als das andere äussere Glied b

$$a + m = x = b - m = \frac{a + b}{2}$$

Das harmonische Mittel zwischen a und b [wir wollen es y nennen]

$$a \qquad y \qquad b$$

ist um den m ten Theil des Gliedes a grösser als a und ebenfalls um den m ten Theil des Gliedes b kleiner als b

$$a + \frac{a}{n} = y = b - \frac{b}{m} = \frac{2ab}{a+b}$$

Plato will nun die in der Scala bestehende Harmonie der vier Elemente und die Ursache dieser Harmonie, welche trotz der Ungleichheit der Elemente vorhanden ist, auf die Musik zurückführen, und nimmt deshalb in jedem der oben angegebenen Zwischenräume (1...2, 2...4, 4...8 u. s. w.) zwei Mittelglieder an.

Innerhalb des Octaven-Intervalles gibt es nämlich zwei mittlere Grössen, deren Verhältniss wir zeigen werden. Die Octave stellt sich als das Verhältniss 1 : 2 dar. In diesem Verhältnisse 1 : 2 stehen z. B. die Zahlen 6 und 12. Eine Octave bildet das Intervall von der Hypate meson bis zur Nete diezeugmenon. Sind nun die Zahlen 6 und 12 die äusseren Glieder, so kommt auf die Hypate meson die Zahl 6, auf die Nete diezeugmenon die Zahl 12.



Sodann muss man hierzu die in die Mitte der beiden äusseren Glieder fallenden Zahlen nehmen, von denen sich die eine als das $\frac{3}{4}$ -, resp. $\frac{4}{3}$ -fache, die andere als das $\frac{2}{3}$ -, resp. $\frac{3}{2}$ -fache der äusseren Glieder herausstellt. Dies sind die Zahlen 8 und 9. Denn von 6 ist 8 das $\frac{3}{4}$ -fache, 9 das $\frac{2}{3}$ -fache:

$$6 = 8 \cdot \frac{3}{4} \quad 6 = 9 \cdot \frac{2}{3}$$

Dies (nämlich die Zahl 6) ist das eine äussere Glied. Das andere äussere Glied, nämlich die Zahl 12, ist von 9 das $\frac{4}{3}$ -fache, von 8 das $\frac{3}{2}$ -fache

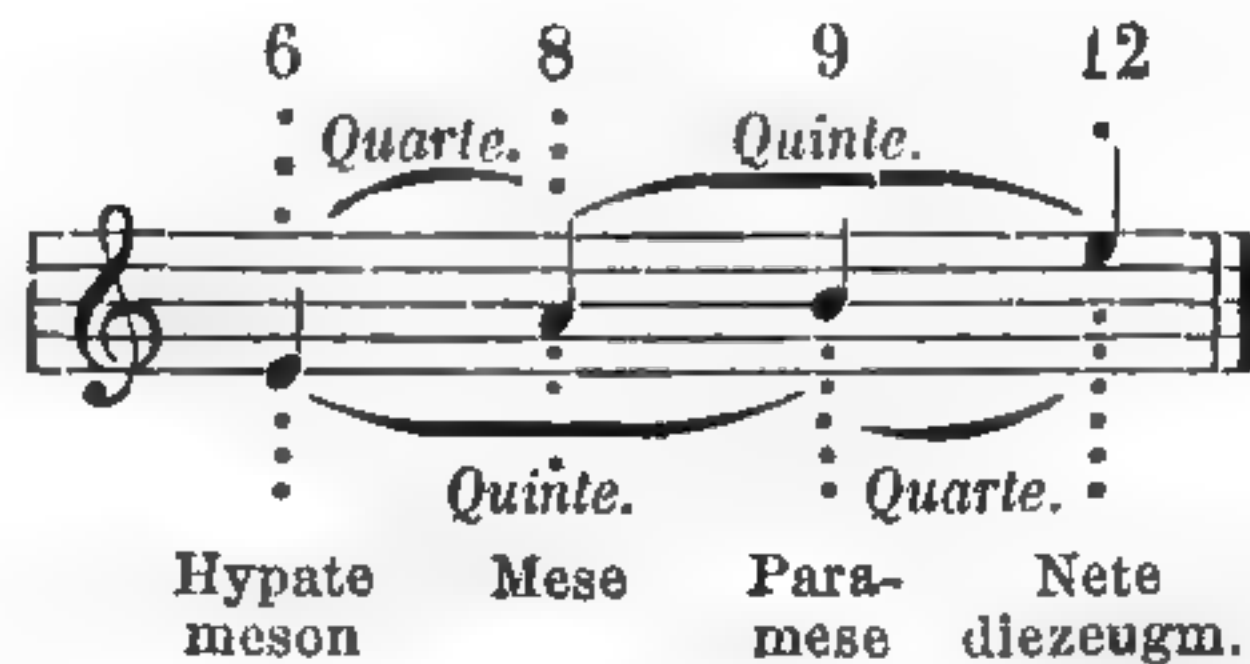
$$12 = 8 \cdot \frac{3}{2} \quad 12 = 9 \cdot \frac{4}{3}$$

Da diese Zahlen 8 und 9 zwischen 6 und 12 als Mittelglieder kommen

$$6 \qquad 8 \qquad 9 \qquad 12$$

und da das Octaven-Intervall aus einem Quarten- und Quinten-Inter-

valle besteht, so muss die Mese die Zahl 8, die Paramese die Zahl 9 erhalten.



Ist dies geschehen, dann wird sich die Hypate zur Mese verhalten, wie die Paramese zur Nete [d. h. in der Quarte stimmen], und wie sich die Zahl 6 zu 8 verhält, so wird sich 9 : 12 verhalten, denn 8 ist das $\frac{3}{4}$ -fache von 6, 12 das $\frac{3}{4}$ -fache von 9

$$6 : 8 = 9 : 12, \text{ denn } 6 = \frac{3}{4} \cdot 8, \quad 9 = \frac{3}{4} \cdot 12$$

und wie sich 6 : 9 verhält, so verhält sich 8 : 12, denn 9 ist das $\frac{2}{3}$ -fache von 6, 12 das $\frac{2}{3}$ -fache von 9

$$6 : 9 = 8 : 12, \text{ denn } 6 = \frac{2}{3} \cdot 9, \quad 8 = \frac{2}{3} \cdot 12.$$

Das Gesagte wird genügen, um Platos Eifer und Kenntnisse in der Mathematik zu zeigen.

XVI.

26 Aus dem Bisherigen ist einleuchtend, dass den alten Hellenen mit Recht die erziehende Kraft der Musik vor allem am meisten am Herzen lag. Sie waren der Ansicht, das Gemüth der Jugend durch Musik zur Beobachtung des Schicklichen bilden und stimmen zu müssen, weil sie die Musik für ein Mittel hielten, das unter allen Umständen zu jeder ernsthaften Unternehmung und vorzugsweise in Kriegsgefahren förderlich sei. Für diesen Fall gebrauchten sie entweder die Auloi wie die Lakedämonier, bei welchen das sogenannte Kastor-Lied auf dem Aulos geblasen wurde, so oft sie in Schlachtordnung die Feinde angriffen, oder es geschah der Anmarsch gegen den Feind unter den Klängen der Lyra, wie von den Kretern zu lesen ist, dass sie lange Zeit hindurch diese Art von Musik beim Ausrücken zum Kampfe gebraucht haben. Sonst bediente man sich, wie in unseren Tagen noch, der Salpingen. Die Argeier wandten beim Ringkampfe ihres Sthenienfestes den Aulos an, einem Kampfspiele, das ursprünglich dem Danaus zu Ehren gestiftet, später aber dem Zeus Sthenios geweiht sein soll. Uebrigens ist auch heutigen Tages noch Brauch, dass zum Fünfkampf der Aulos geblasen wird; zwar wird nichts Gewähltes, nichts Altklassisches vor-

getragen, nichts was in der früheren Zeit im Gebrauche war, wie die sogenannte Endrome, welche Hierax zu diesem Wettkampfe componirt hatte, — aber wenn auch unbedeutende, schwache Musikstücke, so wird doch immerhin Auleten-Musik gemacht.

XVI. Die Neuerungen in der musischen Kunst.

28 Nun könnte Jemand einwerfen: Aber höre, ist denn nichts von den Alten hinzuerfunden und geneuert worden? Auch ich sage, es ist Neues hinzuerfunden worden, aber dies geschah stets mit Berücksichtigung der Würde und des Anstandes.

Diejenigen nämlich, welche hierüber Bericht erstatten, haben dem Terpander als Erfindung die Dorische Nete zugeschrieben, deren sich Terpanders Vorgänger für die Melodie nicht bedienten,

Hypate				Mese				Nete
<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>		<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>
						diezeugmenon		

ebenso heisst es, dass er die ganze Mixolydische Tonart erfunden haben soll:

Hypate				Mese			Nete
<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>		<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>
					synemmenon		

ferner diejenige Weise der Orthischen Melodie, deren Rhythmus aus Orthioi-Tacten besteht

$\frac{3}{2}$									
	Orthios			Orthios			Orthios		

und nach Analogie des Orthios-Rhythmus den Trochäus Semantos:

$\frac{3}{2}$									
	Semantos			Semantos			Semantos		

Endlich war Terpander, wie Pindar sagt, der Erfinder der Skolien.

Sodann hat Archilochus hinzuerfunden 1) die Rhythmopöie der Trimeter [und anderer Metra], 2) die Verbindung nicht homogener Rhythmen, 3) die Parakataloge, 4) die hierzu gehörende Begleitung.

Erstens nämlich werden ihm [ausser den Trimetern] die Epoden, die Tetrameter, das kretische Metrum, das Prosodiakon und das Hexametron perittosyllabes, von einigen auch das elegische Metrum beigelegt.

Ausserdem die Verbindung des Jambeions mit dem Päon epibatus und die Verbindung des Hexametron perittosyllabes mit dem Prosodiakon und dem kretischen Metrum.

Ferner soll Archilochus aufgebracht haben, dass die jambischen Trimeter bald zur Instrumentalbegleitung gesprochen, bald gesungen werden, eine Manier, welche dann die Tragiker anwandten und welche Krexos in den Dithyrambus einführte.

Endlich glaubt man, dass Archilochus zuerst die von der Melodie abweichende Begleitung eingeführt hat, während die Alten eine unisone Begleitung hatten.

29 Dem Polymnastus schreibt man die jetzt sogenannte Hypolydische Tonart, und die Eklysis und die Ekbole zu; auch sagt man, dass er viel grösser gemacht habe.

Auch selbst jener Olympus, auf den man den Anfang der hellenischen und nomischen Musik zurückführt, hat, wie man sagt, das enharmonische Tongeschlecht und von den Rhythmen den Prosodiakus, in welchem der Nomos des Ares gehalten ist, und den Choreius, dessen er sich vielfach in den Metroa bedient hat, erfunden. Einige sind der Ansicht, dass er auch den Bakcheios erfunden habe. Eine jede der alten Compositionen zeigt, dass dem wirklich so ist.

Lasos von Hermione hat einerseits die Rhythmen zur Dithyrambischen Agoge umgestaltet und andererseits die Vielstimmigkeit der begleitenden Auloi eingeführt und hierbei mehrere und auseinanderliegende Töne zur Anwendung gebracht und auf diese Weise die vor seiner Zeit bestehende Musik auf einen andern Standpunkt geführt.

30^b Auch die Auletik trat von einem einfacheren auf einen kunstreicheren Standpunkt über. Denn in alter Zeit bis auf den „Dithyramben-Componisten“ Melanippides empfangen die Aulenspieler ihren Sold von den Componisten, so dass also das Componiren an erster Stelle stand und die Auloten die Diener der die Chorlieder zur Aufführung bringenden Componisten waren. Später aber verkehrte sich auch dies Verhältniss [d. h. der die Flöte spielende Virtuose erschien als die Hauptsache, gegen den Kunstwerth der von ihm vortragenen Composition wurde man gleichgültiger].

30^a Auch der „Lieder-Componist“ Melanippides in der nachfolgenden Zeit blieb nicht auf dem Standpunkte der bisherigen Musik, auch Philoxenus und Timotheus nicht. Denn diese haben der Lyra, die bis auf den Terpandriden Aristokleides von Antissa nur siebensaitig

30c war, mehrere Töne gegeben. Daher hat auch der Komiker Pherekrates die Musik, als Frauenrolle personificirt, mit Spuren der Misshandlung am ganzen Leibe auf die Bühne gebracht, und lässt die Gerechtigkeit nach der Ursache dieser Schmach sich erkundigen und die Musik darauf antworten:

„Nicht red ich ungern, denn zu reden trägt mein Herz
Verlangen, wie das deine sich zu hören sehnt.
Von meinen Unglücksbringern war Melanippides
der erste, denn er fasste mich und schwächte mich
und machte durch der Saiten zwölf mich windelweich.
Ich darf jedoch trotzdem mit ihm zufrieden sein,
gedenk ich meiner gegenwärtigen grossen Noth.

Drauf hat Kinesias, der verfluchte Attiker,
mit seinen unharmonischen Strophenwindungen
mich so geschändet, dass wie einst im Kriegesheer
so auch in seinen Dithyrambenpoesien
zur rechten Hand sich seine linke Seite zeigt.
Doch zu ertragen war mir selbst noch dieser Mann.

Auch Phrynīs hat durch Drehen wie man Kreisel dreht
und Biegen mich zu Grund gerichtet ganz und gar,
darstellend auf zwölf Saiten seine Harmonien.
Doch auch mit diesem könnt ich noch zufrieden sein,
denn was er fehlte, macht' er später wieder gut.

Jetzt aber hat Timotheus aufs schmähhchste
mich ruinirt, o Freundin.“ — „Was für ein
Timotheus ist dies?“ — „Der Rothkopf aus Milet.“
— „Auch dieser hat mishandelt dich?“ — „Er übertrifft
weit alle andern; singt Ameisenkribbelein,
ganz unerhört verruchte, unharmonische,
in hohen Tönen nach der Pickelpfeifen Art,
und hat mich gänzlich kurz und klein wie Kohl zerhackt
und angefüllt mit üblen Ingredienzien.
Und als ich einst allein ging, übermannt' er mich,
entblösste mich und band mich mit zwölf Saiten fest.“

Auch der Komiker Aristophanes gedenkt des Philoxenus und sagt,
dass er Monodien in die kyklischen Chöre eingelegt hat. Auch noch
andere Komiker haben die Thorheit derjenigen aufgedeckt, welche
nachher die Musik zerstückelt haben.

XVIII.

31 Dass es rücksichtlich der Unterweisung und des Lernens eine richtige und eine verkehrte Behandlung gibt, hat Aristoxenus gezeigt. Unter seinen Zeitgenossen war ein Telesias aus Theben, der in seiner Jugend in der edelsten Musik unterrichtet worden war und unter anderen Werken berühmter Meister namentlich die des Pindar, Dionysius aus Theben, Lampros und Pratinas und der übrigen Lyriker, welche sich zugleich vortrefflich auf die Begleitung der Melodie verstanden, kennen gelernt hatte, ein ausgezeichnete Aulete und auch in den übrigen Zweigen der gesamten Kunst gut bewandert. Dieser wurde im reiferen Alter von der formenreichen Bühnenmusik so sehr gefesselt, dass er jene vortrefflichen Muster, nach denen er erzogen war, verachtete, und sich dem Stile des Philoxenus und Timotheus zuwandte, und zwar gerade dem Manirirtesten, das die meisten Neuerungen enthielt. Als er sich aber daran machte zu componiren und es in beiderlei Weisen, der Philoxenischen und Pindarischen versuchte, konnte er im Stile des Philoxenus durchaus nichts zu Stande bringen, — so sehr wirkte der gute Jugendunterricht in ihm noch nach.

32^b Für's erste also hat man sich zu merken, dass aller Unterricht in der Musik eine Anleitung ist, welche noch gar keine Rücksicht darauf nimmt, zu welchem Zwecke der Schüler das Einzelne, was ihm gezeigt wird, lernen muss.

Sodann ist zu bedenken, dass zu einer solchen Heranbildung und Unterweisung die Aufzählung der einzelnen Stilarten noch nicht förderlich ist. Die Meisten lernen planlos, was dem Schüler oder dem Lehrenden gerade gefällt; die Verständigen dagegen verwerfen dies planlose Verfahren, wie z. B. die Lakedämonier in der alten Zeit, die Mantineer, die Pellenier. Sie wählten eine einzige oder doch nur wenige Stilarten aus, von denen sie glaubten, dass sie zur Bildung des Characters beitragen und brachten in dieser Weise die Musik zur praktischen Anwendung.

XIX. Erlangung des musikalischen Kunsturtheiles.

32^a Wenn man also einer schönen und geschmackvollen Musik sich widmen will, dann folge man dem alten Stile. Man ergänze die musischen Disciplinen aber auch durch die übrigen Wissenschaften und ergebe sich der Philosophie als seiner Leiterin, denn diese ist es, welche

das der Musik passende Maass und was ihr förderlich ist zu beurtheilen vermag.

Um nun ein musikalisches Urtheil zu gewinnen, muss man zuerst die Zusammengehörigkeit der einzelnen Theile der Musik richtig ins Auge fassen. Da es nämlich drei Theile gibt, in welche die gesammte Musik nach der gewöhnlichen Eintheilung zerfällt, so muss derjenige, welcher der Musik sich widmet, mit der auf diese drei Theile sich beziehenden Compositions-kunst und mit dem diese Compositionen
 34^b wiedergebenden Vortrage vertraut sein. Die Harmonik vermag nicht derjenige zu beurtheilen, welcher sich bloss die Kenntniss der Harmonik erworben hat, sondern nur derjenige, welcher zugleich die sämtlichen Theile der Musik und die Musik als Ganzes, sowie auch die Verbindung und Zusammensetzung der Theile im Auge hat. Wer bloss Harmoniker ist, der ist in enge Schranken eingeschlossen. Ueberhaupt muss bei der Beurtheilung der einzelnen Theile der Musik unser Gehör und unser Urtheil [mit den Tönen, Tacten und Texteswörtern] zugleich mit fortschreiten, und weder vorausseilen wie die raschen und leicht erregbaren, noch zurückbleiben wie die langsamen und schwer beweglichen Naturen. Auch gibt es Naturen, in welchen beide Fehler zugleich vorkommen, indem sie nämlich in Folge einer angeborenen Unregelmässigkeit bald zurückbleiben und bald vorausseilen. Das sind die Fehler, vor denen sich unser Auffassungsvermögen, wenn es
 35 gleichen Schritt halten soll, fernhalten muss. Denn dreierlei ist es, was immer gleichzeitig von unseren Ohren aufgenommen werden muss: der Ton, das rhythmische Zeitmaass und die Silben des vorgetragenen Textes — gleichsam die kleinsten Grössen der drei Bestandtheile der Musik. Aus dem Fortschreiten der Töne ergibt sich uns das harmonische Element, aus dem Fortschreiten der Tactabschnitte der Rhythmus, aus dem Fortschreiten der Silben der poetische Text. Mit dem Fortschreiten dieser drei Elemente muss auch unsere Auffassung gleichen Schritt halten.

36 Was nun ferner zu bedenken ist, ist dies, dass zur Erlangung des richtigen musikalischen Kunsturtheiles die Kenntniss der musikalischen Theorie und Technik nicht ausreicht. Denn die einzelnen Theile der gesammten Musik, als da sind: Kenntniss der Instrumente und des Gesanges, Geübtheit des Gehörs in Bezug auf Töne und Tact, Theorie der Harmonik und Rhythmik, Verständniss der Melodie-Begleitung und des poetischen Textes und was man sonst noch an einzelnen Theilen der Musik aufzählen kann — das Alles

macht Niemanden zugleich zu einem vollkommenen Musiker und Kritiker. Weshalb man hierdurch noch kein Kritiker wird, wollen wir einzusehen versuchen.

Wir sehen dies erstens daraus, dass dasjenige, was unserem musikalischen Urtheile vorgeführt wird, theils Selbstzweck, theils Mittel zum Zweck ist. Selbstzweck ist einerseits jede Composition als solche betrachtet, also jedes durch Gesang oder Aulos- oder Kitharaspield vortragene Musikstück, andererseits die eine solche Composition uns vorführende Kunst des Virtuosen, also die Virtuosität des Aulospieles, des Gesanges u. s. w. Mittel zum Zweck ist Alles Einzelne, was auf den genannten Zweck Bezug hat und zur Erreichung desselben nothwendig ist: dahin gehörten die einzelnen Bestandtheile des musikalischen Vortrags.

Wir sehen es zweitens aus der Compositions-kunst, denn mit dieser verhält es sich ebenso (auch hier ist das was Selbstzweck und was bloss Mittel zum Zweck ist zu unterscheiden).

[Was nämlich den ersten dieser beiden Punkte anbetrifft], so wird man beim Anhören eines Auleten beurtheilen, ob die Auloi zusammenstimmen oder nicht, ob die Mehrstimmigkeit verständlich oder unverständlich ist. Alles derartige ist aber nur ein einzelner Bestandtheil des auletischen Vortrags — es ist nicht Selbstzweck, sondern nur ein Mittel den Zweck zu erreichen. Denn neben diesen und allen anderen Einzelheiten des auletischen Vortrages wird man die ethische Wirkung desselben auf unser Gemüth zu beurtheilen haben, ob diese dem Geiste der vorliegenden Composition, welche der Virtuose zur Darstellung hat bringen wollen, angemessen ist oder nicht.

Dasselbe gilt auch, um nun auf den zweiten Punct einzugehen, von den Fehlern, welche von der Compositions-kunst beim Niederschreiben in den Musikstücken begangen werden. Klar wird das werden, wenn man eine jede der theoretischen Musik-Disziplinen ihrem Inhalte nach näher sich ansieht. Die Harmonik nämlich behandelt die Tongeschlechter, Intervalle, Systeme, die Töne, die Tonarten und die Uebergänge aus einem Systeme in das andere, aber weiter erstreckt sie sich nicht, so dass man nicht einmal suchen darf, aus der Disciplin der Harmonik zu erkennen, ob der Componist in einer dem Character der Tonarten entsprechenden Weise den Anfang in hypodorischer, oder den Schluss in mixolydischer und dorischer, oder die Mitte in hypophrygischer und phrygischer Tonart gesetzt hat, denn auf derartige Fragen geht die Disciplin der Harmonik

nicht ein, da sie die Bedeutung des (einer jeden Tonart) eigenthümlichen Characters unberücksichtigt lässt. Aber noch vieles Andere lässt sie vermissen. Denn weder die Theorie des chromatischen, noch des enharmonischen Tongeschlechtes gibt die Bedeutung von deren eigenthümlichen Character an, dessen Erreichung doch der eigentliche Selbstzweck der Composition ist und in Folge dessen die Composition in bestimmter Weise auf uns einwirkt, sondern es ist dies vielmehr dem Componisten anheim gestellt. Offenbar ist auch das Tonsystem der harmonischen Disciplin etwas anderes als die Vocal- oder Instrumentalstimme der in dem Tonsysteme sich bewegenden Melopöie, deren Behandlung der Harmonik nicht angehört. Ebenso verhält es sich nun auch in Beziehung auf die Rhythmen, denn von keinem Rhythmus wird jemals die Theorie die Bedeutung seines eigenthümlichen Characters angeben, auf den es doch bei dem Zwecke der Composition ankommt.

Wenn ich hier wiederholt von eigenthümlichen Character spreche, so thue ich das mit Hinblick auf die Wirkung, welche die Musik auf unser Gemüth ausübt. Der Grund dieser Wirkung besteht, sage ich, entweder in der bestimmten Art und Weise, wie die Töne oder wie die Tactzeichen zusammengestellt sind, oder in der Verbindung des Harmonischen mit dem Rhythmischen, oder beide Ursachen wirken zusammen. So ist von Olympus die in phrygischer Tonart gesetzte Enharmonik mit dem Päon Epibatus verbunden. Hierdurch wurde nämlich die Wirkung des Anfangstheiles im Nomos auf Athene hervorgebracht. Indem dann im weiteren Verlaufe des Stückes bloss der Rhythmus in kunstreicher Weise verändert und statt des päonischen der trochäische Rhythmus genommen wurde, wurde die Olympische Enharmonik festgehalten. Aber obwohl das enharmonische Tongeschlecht und die Phrygische Tonart und ausserdem das ganze Tonsystem beibehalten wurde, so wurde doch die Wirkung eine völlig andere, denn derjenige Theil, welcher genannt wird, ist im Nomos der Athene von dem Anfangstheile der ethischen Wirkung nach durchaus verschieden.

Wer mit der Kenntniss der musikalischen Theorie und Technik das richtige musikalische Urtheil verbindet, der wird offenbar der vollendete musische Künstler sein. Ein Musiker, welcher die dorische Tonart kennt, ohne dass er den eigenthümlichen Character ihrer Anwendung zu beurtheilen versteht, der wird nicht wissen, was er componirt und nicht einmal im Stande sein, das Ethos der Tonart festzuhalten. Ebenso verhält es sich auch mit der gesammten Rhythmik.

Wer den Päonischen Rhythmus kennt, wird deshalb, weil er bloss die Bildung des päonischen Tactes versteht, noch nicht die Eigenthümlichkeit seiner Anwendung kennen. So muss denn nun derjenige, welcher unterscheiden will, was irgend einer musikalischen Kunstform eigenthümlich und nicht eigenthümlich ist, zum mindesten zweierlei wissen: einmal muss er das Ethos kennen, um dessentwillen die Composition gemacht ist, andererseits dasjenige, aus welchem die Composition besteht. — Das Gesagte wird genügend darthun, dass weder die Harmonik, noch die Rhythmik, noch irgend eine andere Disciplin, welche einen einzelnen Theil der Musik bildet, an sich ausreicht, das Ethos der in ihr behandelten Kunstformen zu erkennen und das Weitere, was hiermit zusammenhängt, zu beurtheilen.

XX.

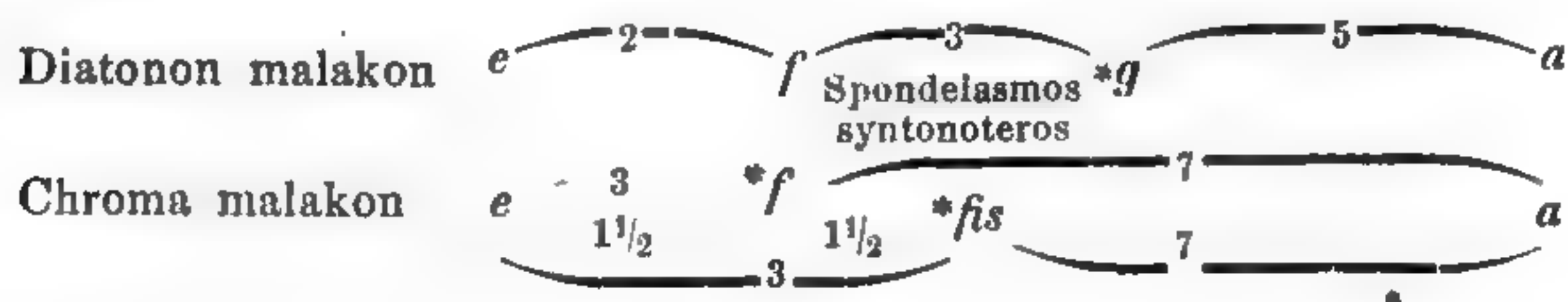
37 Da nun unsere Vorfahren insbesondere auf die ethischen Wirkungen der Musik bedacht waren, so zogen sie die Einfachheit und Kunstlosigkeit des archaischen Stils vor. Die Argeier sollen sogar einst eine Neuerung in der Musik mit Busse belegt und denjenigen, der zuerst bei ihnen mehr als 7 Transpositionsscalen zu gebrauchen und über die Mixolydische hinauszugehen wagte, bestraft haben. Der ehrwürdige Pythagoras verwarf es, die Musik vermittels des Gehörs zu beurtheilen, denn er behauptete, dass ihre Trefflichkeit mit dem Verstande erfasst werden müsse. Deshalb beurtheile er sie nicht nach dem Gehör, sondern nach musikalischen Zahlenverhältnissen und hielt es für ausreichend, dass die Kenntniss der Musik über die Octave nicht hinausgehe.

XXI. Die Enharmonik bei den Neuereu.

34a
-97c

Obwohl es drei Tongeschlechter gibt, die von einander durch die Grösse der Intervalle und durch die Stufen der Töne, und ebenso auch durch die Eintheilung der Tetrachorde verschieden sind, so haben dennoch die Alten in ihren Schriften bloss ein einziges Tongeschlecht behandelt. Meine Vorgänger nämlich haben weder das chromatische, noch das diatonische, sondern bloss das enharmonische und auch von diesem kein grösseres Tonsystem als bloss die Octave berücksichtigt. Denn dass es nur eine einzige Art der Harmonik gibt, darin waren fast alle einverstanden, während man sich über die verschiedenen Arten der
38 beiden anderen Tongeschlechter nicht einigen konnte. Die jetzt lebenden aber haben das schönste der Tongeschlechter, dem die Alten seiner

Ehrwürdigkeit wegen den meisten Eifer widmeten, ganz und gar hintangesetzt, so dass bei der grossen Mehrzahl nicht einmal das Vermögen, die enharmonischen Intervalle wahrzunehmen, vorhanden ist, und sind in ihrer trägen Leichtfertigkeit so weit herabgekommen, dass sie die Ansicht aufstellen, die enharmonische Diesis mache überhaupt nicht den Eindruck eines den Sinnen wahrnehmbaren Intervalles, und dass sie dieselbe aus den Melodien ausschliessen: diejenigen, so sagen sie, hätten thöricht gehandelt, welche darüber eine Theorie aufgestellt und dies Tongeschlecht in der Praxis verwandt hätten. Als sichersten Beweis für die Wahrheit ihrer Aussage glauben sie vor Allem ihre eigene Unfähigkeit vorzubringen, ein solches Intervall wahrzunehmen. Als ob Alles, was ihrem Gehör entginge, durchaus nicht vorhanden und nicht praktisch verwendbar sei! Sodann machen sie auch die Thatsache geltend, dass jene Intervallgrösse nicht eine symphonische Verbindung zulässt, wie dies doch bei dem Halbton, dem Ganzton und den übrigen derartigen Intervallen der Fall ist. Sie wissen aber nicht, dass auf diese Weise auch die dritte, fünfte und siebente Intervallgrösse (von 3, 5, 7 enharmonischen Diesen) ausgeschlossen und dass überhaupt jedes ungerade Intervall als unbrauchbar verworfen werden muss, da keines von ihnen eine symphonische Verbindung zulässt.

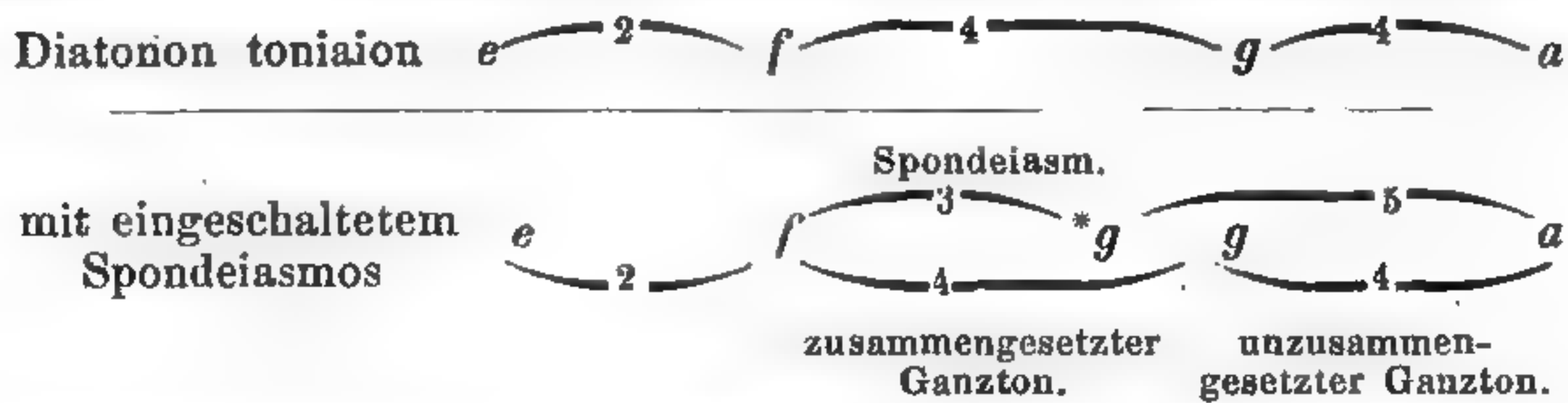


Demgemäss wäre keine andere Tetrachord-Eintheilung brauchbar als eine solche, in welcher nur gerade Intervalle vorkommen, also nur das Syntonon diatonon und das Chroma toniaion:



- 11^b es müsste denn sein, dass man mit Rücksicht auf den Spondeiasmos syntonoteros (das Intervall von 3 Diesen im Diatanon malakon) annehmen wollte, auch dies Intervall sei ein syntonisch-diatonisches, eine Annahme, die doch offenbar irrig und der melodischen Folge der Töne zuwider ist: irrig, denn der Spondeiasmos syntonoteros ist um eine enharmonische Diesis kleiner als der dem Diatonon toniaion zu Grunde liegende Ganzton —, der melodischen Folge der Töne zuwider, denn

wenn man auch innerhalb des Diatonon-toniaion-Tetrachordes die dem Spondeiasmos eigenthümliche Intervallgrösse einschalten will,



dann wird es der Fall sein, dass zwei Ganztonintervalle, von denen das eine ein unzusammengesetztes ($g a$), das andere ein zusammengesetztes ($f *g g$) ist, nebeneinander gesetzt sind.

39 Mit dergleichen Aussprüchen und Behauptungen widersprechen jene Musiker nicht nur der augenscheinlichen Thatsache, sondern stehen sogar mit sich selber in Widerstreit, denn es zeigt sich, dass sie selber gerade solche Tetrachordstimmungen verwenden, in welchen die meisten Intervalle entweder ungerade oder irrationale sind. Denn stets sind bei ihnen die Lichanoi und Paraneten zu tief gestimmt:

Hypate	Parh.	Lichan.	Mese	Param.	Trite	Paran.	Nete
e	f	$*g$	a	h	c	$*d$	e

und auch von den unbeweglichen Tönen (Hypate, Mese, Paramese, Nete) stimmen sie einige tiefer, indem sie zugleich mit ihnen die Triten (c) und Parhypaten (f) zu einem irrationalen Intervalle herabstimmen. Und mit einer solchen Behandlung der Scala glauben sie den meisten Beifall zu finden, bei welcher — wie dies jeder mit richtigem Gehöre begabte einsieht — die meisten Intervalle irrational und nicht bloss die beweglichen, sondern auch die unbeweglichen Töne zu tief gestimmt sind.

XXII. Verwendung der Musik.

40 Die Anwendung der Musik, wie sie dem Manne ziemt, hat der treffliche Homer gelehrt. Denn indem er zeigt, dass die Musik in vielfacher Hinsicht förderlich ist, lässt er den Achilleus seinen Zorn gegen Agamemnon durch Musik lindern, die er von dem weisen Chiron gelernt hatte:

Ihn nun — so sagt er — fand man das Herz sich erlabend mit lieblicher Phorminx,

einem mit silbernem Arm versehenen künstlichen Werke,
das er als Beute erwarb, da Eetions Stadt er zerstörte.

So sein Innres erfreuend besang er die Thaten der Helden.

Westphal, Plutarch über die Musik.

Lerne, sagt Homer, wie man die Musik verwenden muss. Denn den Ruhm der Helden und die Thaten der Halbgötter zu singen, das ziemt dem Achilleus, dem Sohne des gerechten Peleus. Auch die für die Anwendung der Musik passende Zeit lehrend hat Homer dem unthätigen eine nützliche und angenehme Beschäftigung zugewiesen. Denn so kriegerisch und thatkräftig Achilleus war, so nahm er doch wegen seines Zwistes mit Agamemnon keinen Theil an den Kämpfen. Da hielt es Homer für schicklich, dass der Held sein Herz mit den schönsten Gesängen anfeuere, um auf den ihn nahe bevorstehenden Ausfall vorbereitet zu sein, und das thut er durch die Erinnerung an die Thaten der Vorwelt. Das war die Musik der Alten und zu solchen Zwecken diente sie. Denn von Herakles, von Achilleus und vielen Anderen lesen wir, dass sie Musik getrieben, und ihr Lehrmeister war nach der Sage der weise Chiron, der ein Lehrer war der Musik, des Rechtes und der Heilkunde zugleich.

- 41 Ueberhaupt wird es der Verständige nicht der Kunst zum Vorwurfe machen, wenn Jemand nicht die richtige Verwendung von ihr macht, sondern die Schuld demjenigen beimessen, der so schlechten Gebrauch von ihr macht. Wer sich dagegen mit Eifer derjenigen Art von Musik widmet, welche eine den Geist bildende und erziehende Kraft hat und in der Jugend die nöthige Anleitung dazu erhält, der wird das Schöne loben und bewundern, das Gegentheil verwerfen, in der Musik wie in anderen Dingen. Ein solcher Mensch wird jeder unedlen Handlung fern bleiben, und der grösste Nutzen, den er aus der Musik zieht wird der sein, dass er zu seinem und des Vaterlandes Besten sich keine unharmonische Rede und That erlaubt, sondern immer und überall Anstand und Mässigung bewahrt.

- 42 Dass sich die am besten geordneten Staaten die Erhaltung einer edlen Musik zur angelegentlichen Aufgabe machten, dafür lassen sich viele Beweise beibringen. Man denke nur an Terpander, welcher einst einen Aufruhr unter den Lakedämoniern stillte, und an Thaletas von Kreta, welcher einst, wie Pratinas schreibt, die Lakedaemonier, die ihn nach einem Pythischen Orakelspruche herbeigerufen, geheilt und Sparta von der herrschenden Pest befreit haben soll. Aber auch Homer lässt die unter den Griechen ausgebrochene Pest durch Musik stillen, wenn er sagt:

Jene versöhnten den Gott mit Gesang von Morgen bis Abend,
singend den lieblichen Pään, die Söhne der edlen Achaier,
preisend den Fernhintreffer: er lauschte dem Liede mit Freuden.

Diese Verse, mein vortrefflicher Lehrer, nehme ich zum Schlussstein meiner Rede über die Musik, nachdem du zuvor uns durch sie uns auf die Macht der Musik hingewiesen hast. Denn in der That ist ihre erste und schönste Aufgabe der Ausdruck des Dankes gegen die Götter; die nächste nach dieser die seelenreinigende melodische und harmonische Wirkung.

Nach diesen Worten sagte Soterichus: da hast du nun, vortrefflicher Lehrer, die zusammenfassenden Vorträge über Musik.

XXIII. Schluss-Rede des Onesikrates.

43 Da wurde nun Soterichus wegen seiner Rede bewundert, denn er hatte durch Miene und Stimme seinen Eifer für die Musik an den Tag gelegt. Mein Lehrer aber sprach:

Mir gefällt ausser Anderem auch dies an euch beiden, dass jeder seine besondere Stellung eingehalten hat. Lysias hat uns mit demjenigen bewirthet, was einem bloss ausübenden Kitharoden zu wissen nöthig ist, Soterichus hat uns noch eine Fülle von lehrreichen Bemerkungen über Nutzen und Theorie, wie über die Macht und den Gebrauch der Musik gegeben.

Eines aber glaube ich, haben sie mir freiwillig überlassen. Ich werde sie nicht der Aengstlichkeit beschuldigen, als hätten sie sich gescheut die Musik zu den gemeinsamen Mahlen herabzuziehen. Denn wenn irgendwo, so ist die Musik beim Gelage von Nutzen, wie der herrliche Homer bezeugt:

Tanz und Gesang, das sind ja die Zierden des fröhlichen Mahles. Und vermuthe mir nur Niemand, dass Homer damit sagen wolle, die Musik sei nur zum Ergötzen da. Nein, es ist ein tiefer Sinn in jenen Worten verborgen. Mit der passendsten Gelegenheit hat er den Nutzen und Beistand der Musik verbunden, mit den Mählern und Gesellschaften der alten Helden. Die Musik wurde nämlich herbeigezogen, um die erhitzende Kraft des Weines zu dämpfen und ihr das Gleichgewicht zu halten, wie auch euer Aristoxenus irgendwo sagt. Die Musik, meint er, werde herbeigezogen, weil der Wein gern Geist und Körper wankend mache, wenn man darin zu viel thue, wogegen die Musik durch ihre Ordnung und ihr Ebenmaass in die entgegengesetzte Lage versetze und besänftige. Bei solchen Gelegenheiten also, will Homer sagen, haben die Alten die Musik als Heilmittel angewandt.

41 Aber das Wichtigste, meine Freunde, was die Musik in ihrer höchsten Bedeutung erscheinen lässt, habt ihr doch übergangen. Der Umschwung des Alls und die Bewegung der Gestirne könnte nach der Ansicht des Pythagoras, Archytas, Platon und der übrigen alten Philosophen weder entstehen noch fort dauern ohne Musik. Denn Alles, lehren sie, ist von Gott nach den Gesetzen der Harmonie geordnet. Doch es ist jetzt nicht mehr Zeit, das Gespräch über diesen Gegenstand noch weiter auszudehnen; das Höchste und der Musik Angemessenste ist in allen Dingen das gehörige Maass zu bewahren.

Nach diesen Worten stimmte er den Pään an, brachte dem Kronos und seinen Kindern mit allen Göttern und Musen Trankopfer dar und entliess seine Gäste. T. 0 49. 1913.



Erläuterungen.

Pag. 1, 1. *Ἡ μὲν Φωκίωνος τοῦ Χρηστοῦ γυνή*]. Im Leben Phokions cap. 19 erzählt Plutarch: „Phokion war zweimal verheirathet. Von seiner zweiten Frau war in Athen wegen ihrer Verständigkeit und Einfachheit nicht weniger die Rede als von Phokion selber wegen seiner Rechtschaffenheit. Einem Schauspieler, welcher in der Rolle einer Königin auftreten sollte und von dem Chorführer Melanthios ein grosses Gefolge von kostbar geschmückten Dienerinnen verlangte, rief dieser unwillig zu: Siehst du nicht, dass Phokions Frau immer nur mit Einer Dienerin ausgeht, und du willst solchen Staat machen und unsere Weiber verderben? — Als ihr einst eine Gastfreundin aus Jonien einen goldenen mit Edelsteinen besetzten Haar- und Halsschmuck zeigte, da sagte sie: Mein Schmuck ist Phokion, der schon das zwanzigste Jahr Feldherr der Athener ist.“ — Ueber den Beinamen *χρηστός*: Suid. s. v. *Φρόνων. Φωκίων χρηστός ἐκλήθη κοινῇ ψηφῶ ἐν ἐκκλησίᾳ. Diog. Cap. 6, 76 Φωκίων ὁ ἐπίκλην χρηστός. Dio Chry. or. 73 Φωκίωνα χρηστὸν ὀνομάθεντα. Corn. Nep. v. Phoc. 19 cognomine bonus est appellatus. Val. Max. 3, 8, 2.*

Pag. 2, 13. *Τῇ γοῖν δευτέρᾳ τῶν Κρονίων ἡμέρᾳ ὁ καλὸς Ὀνησικράτης*]. Ueber den Gastgeber Onesikrates s. Einl. S. 29; über das etwaige Historische in dem Berichte von diesem Gastmahle S. 28. Es kann nur in Charonea als dem gemeinsamen Wohnsitze des Onesikrates und Plutarchs, nicht aber in Alexandrien stattgefunden haben. — Ueber die Verbindung der Grammatik und Musik s. Einl. S. 30.

Pag. 3, 11. *τῶν τε γὰρ Πλατωνικῶν οἱ πλεῖστοι*]. Dies scheint zu viel gesagt, denn nur wenige Platoniker sind als Schriftsteller über Musik bekannt: Thrassyllus aus der Zeit Tibers, Theo Smyrnaeus und der jüngere Dionysius von Halikarnassus. Das „*πλεῖστοι*“ aber weist darauf hin, dass Plutarch auch alle diejenigen Platoniker, welche die

Psychogonie des Platonischen Timäus erläutert haben und hierbei auf die akustischen Zahlen Platos eingingen, als Schriftsteller über Musik ansieht. Auch Eratosthenes kann als einer über Musik schreibender Platoniker angesehen werden.

Pag. 3, 16. *τὴν κιθαρωδίαν καὶ τὴν κιθαρωδικὴν ποίησιν*]. *Κιθαρωδικὴ ποίησις* ist das Componiren kitharodischer Musikwerke — sie kann zugleich das Dichten des zu Kithara zu singenden Textes in sich begreifen, aber dies ist nur etwas Nebensächliches: denn wenn ein Componist zu fremden Versen (wie Terpander bisweilen zu den Versen Homers) kitharodische Melodien macht, so ist dies letztere immer noch ein *κιθαρωδικὴ ποίησις*. Ueberhaupt dürfen wir in der ganzen Schrift des Plutarch das Wort *ποίησις* niemals auf das, was wir Poesie nennen, beziehen, denn es bezeichnet überall das musikalische Componiren; nicht bloss das Componiren von Vocal-Musik, wo der Componist gewöhnlich auch den poetischen Text verfasst, sondern auch das Componiren von Instrumental-Musik, wo von einem Texte gar keine Rede sein kann. *Κιθαρωδία* ist die Ausführung (*ἐρμηνεία*) einer solchen Composition. Beide Arten der musikalischen Thätigkeit sind keineswegs immer in der nämlichen Person vereint. Amphion aber, so meint Heraklides, war der älteste Componist kitharodischer Musikwerke und zugleich der älteste Virtuose auf der Kithara. Es ist mangelhafte Textesüberlieferung, wenn der Cod. Vatican. die Worte *κιθαρωδίαν καὶ τὴν* auslässt, ein Fehler, den Volkmann nicht hätte aufnehmen sollen.

Pag. 3, 20. *τοὺς ποιητὰς καὶ τοὺς μουσικούς*]. Beide Ausdrücke verhalten sich ähnlich zu einander wie *κιθαρωδικὴ ποίησις* und *κιθαρωδία*. Denn *ποιητής* ist in unserer Schrift überall dasselbe wie unser „Componist“, mag nun dieser Componist zugleich einen poetischen Text liefern wie Pindar, Aeschylus u. s. w., oder mag er bloss Instrumental-Sachen componiren. *Μουσικός* ist derjenige, welcher das von einem *ποιητής* Componirte ausführt, und fällt also gewöhnlich mit Virtuose zusammen. Ausserdem aber bezeichnet es auch den musikalischen Theoretiker. — In der Sikyonischen Anagraphe waren also verzeichnet ausser der Reihenfolge der Argivischen Priesterinnen einmal die am Festspiele siegenden Virtuosen, sodann die Componisten der Musikstücke, mit welchen die Virtuosen gesiegt hatten. So hatte dort z. B. ein Aulos-Virtuos mit dem sog. *τριμερὲς νόμος* gesiegt. Es wurde nun in die Festchronik nicht bloss der Name dieses Virtuosen (*μουσικός*), sondern auch der Name des Componisten, der den Nomos componirt hatte (des *ποιητής*), eingetragen, pag. 8, 8. *ἐν δὲ τῇ ἐν Σικυῶνι ἀναγραφῇ τῇ περὶ τῶν*

ποιητῶν Κλονᾶς εὐρετῆς ἀναγέγραπται τοῦ τριμεροῦς νόμου. — Man kann ποιητής und μουσικός in Einer Person sein; so heisst es pag. 4, 11 von Terpander, dass er gewesen sei „κιθαριδικῶν ποιητὴν“ und dass er „ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν“; das letztere that er in seiner Eigenschaft als μουσικός. So ist ferner pag. 4, 4 von dem mythischem Demodokos in seiner Eigenschaft als Sänger und Kitharاسpieler (ausführender Virtuose) der Ausdruck μουσικός gebraucht; aber er soll zugleich Componist gewesen sein, „πεποιηκέναι Ἰλίου πόρθησιν κτλ.“, denn πεποιηκέναι heisst nicht bloss, dass er die Verse der Ἰλίου πόρθησις verfasst, sondern auch dass er die Melodie dazu componirt hat. — In dem hier angegebenen Sinne ist ποιητής, ποίησις, ποίημα überall in der Schrift des Plutarch zu verstehen; das Verkennen dieser Bedeutung hat zu vielen Missverständnissen geführt.

Pag. 4, 11. Καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον ἔφη]. Aus dem ἔφη und dem pag. 4, 13 gebrauchten λέγει geht mit Sicherheit hervor, dass die letzte von Terpander, Klonas und Polymnestus handelnde Partie des 3ten Capitels d. i. der erste Absatz unseres Abschnittes V ein Auszug aus derselben Quelle ist, aus welcher der vorhergehende Abschnitt IV (die mythische Zeit der Musik) entlehnt war, nämlich aus der συναγωγὴ τῶν ἐν μουσικῇ des Heraklides Pontikus. Seiner Capitel-Abtheilung nach ist Wytttenbach der Ansicht, dass mit jener Partie des dritten Capitels (bis zu den Worten τοῖς αὐτοῖς χρῆσασθαι ποιήμασιν pag. 14, 17) der Auszug aus Heraklides aufhöre, dass die darauf folgende von Wytttenbach als Cap. 4 gefasste Partie, in deren Anfange sich der Vortragende Lysias mit den Worten ἀγαθὲ Ὀνησίκρατες an seinen Zuhörerkreis zurückwendet, theils die eigene Darstellung Plutarchs enthalte, theils von diesem aus der Schrift des zu Ende des Cap. erwähnten Glaukus Rheginus entlehnt sei, wie dass sich denn endlich Plutarch in der von Wytttenbach als Cap. 5 bezeichneten Partie, welche mit Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῇ συναγωγῇ τῶν περὶ Φρυγίας beginnt, sich einer dritten Quelle, nämlich der Schrift des Alexander Polyhistor über Phrygien zuwende. Ebenso wird das auch von Volkmann aufgefasst, vgl. dessen praef. XI. XII. Doch ist das Verhältniss ein anderes. Zuerst ist der Satz

Pag. 5, 8. Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῇ συναγωγῇ τῶν περὶ Φρυγίας εἰς Ὀλυμπον] zu betrachten. Man meint, die auf diesem Satz folgenden Worte ἐξήλιωκέναι δὲ τὸν Τέρπανδρον Ὀμήρου μὲν τὰ ἔπη, Ὀρφείως δὲ τὰ μέλη κτλ. ebenso wie das Vorausgehende κρούματα Ὀλυμπον πρῶτον εἰς Ἑλλήνας κομίσαι, Ὑαγνιν δὲ πρῶτον ἀνλῆσαι von Ἀλέξανδρος ἔφη abhängen. Dass Alexander Polyhistor in einem Werke über Phrygien von dem

alten Phrygischen Auleten Hyagnis, Marsyas, Olympus und von ihrem Einflusse auf Griechenland zu reden Gelegenheit findet, ist ganz in der Ordnung, aber wie kann man denken, dass der Verfasser jenes Werkes über Phrygien alsdann die Worte folgen lassen kann, 'Terpander habe die Epen Homers, die Melodien des Orpheus nachgeahmt? So unbegreiflich diese Worte im Zusammenhange des Alexander Polyhistor sein würden, so passend sind sie als Fortsetzung des der Erwähnung des Alexander Polyhistor vorausgehenden Satzes pag. 5, 7 φησὶ γὰρ (Γλαῦκος) αὐτὸν (d. i. Τέρπανδρος) δεύτερον γενέσθαι μετὰ τοὺς πρώτους ποιήσαντας ἀνλῆτικὴν. ἐξηλωκέναι δὲ τὸν Τέρπανδρον Ὀμήρου μὲν τὰ ἔπη, Ὀρφείως δὲ τὰ μέλη, ὃ δ' Ὀρφεὺς οὐδένα φαίνεται μεμιμημένος. οὐδεὶς γάρ πω γεγέννητο κτλ. Demnach würden diese Sätze von der Beziehung Terpan- ders zu Homer und Orpheus und von der Originalität des Orpheus ebenso wie im Vorausgehenden die Angabe über Terpan- ders Zeitalter aus der Schrift des Glaukus entlehnt sein, der Satz Ἀλέξανδρος . . . εἴτ' Ὀλυμπον müsste als ein das Excerpt aus Glaukus parenthetisch unterbrechendes Citat aus Alexander Polyhistor aufzufassen sein, zu dessen Herbeiziehung Glaukus' Worte μετὰ τοὺς πρώτους ποιήσαντας ἀνλῆτικὴν Veranlassung gaben. Und dass dies wirklich der Fall ist, dass der mit ἐξηλωκέναι δὲ beginnende Vergleich des Terpander mit Orpheus aus Glaukus entlehnt und mithin das Citat aus Alexander Polyhistor nur eine Parenthese ist, dafür lässt sich aus den übrigen Fragmenten des Glaukus, so gering dieselben auch sind, ein sicheres Argument anführen. Denn wie an unserer Stelle Terpander und Orpheus zusammengestellt wird, so ist in der aus Glaukus entlehnten Stelle pag. 7, 8 auch der später lebende Stesichorus mit Orpheus in Beziehung gesetzt: Στησίχορος ὁ Ἰμεραῖος οὐτ' Ὀρφέα, οὐτε Τέρπανδρον, οὐτ' Ἀρχίλοχον, οὐτε Θαλήταν ἐμιμήσατο, ἀλλ' Ὀλυμπον κτλ, und ebenso wird in einem anderen Fragmente des Glaukus pag. 8, 24 auch Archilochus mit demselben Orpheus verglichen: οἷς Ἀρχίλοχον μὴ κεχρῆσθαι, ἀλλ' οὐδ' Ὀρφέα οὐδὲ Τέρπανδρον. Auch die Identität des in diesen Stellen des Glaukus gebrauchten Ausdruckes Στησίχορος . . . οὐτ' Ὀρφέα . . . ἐμιμήσατο und μεμιμησθαι μὲν αὐτὸν τὰ Ἀρχιλόχου μέλη mit unserem „Ὀρφεὺς οὐδένα φαίνεται μεμιμημένος“ ist hierbei in Anschlag zu bringen. Endlich ist nicht unberücksichtigt zu lassen, dass in den beiden dem Glaukus ausdrücklich zugeschriebenen Stellen die Namen Orpheus und Terpander gerade so unmittelbar neben einander stehen (οὐτ' Ὀρφέα οὐτε Τέρπανδρον — οὐδ' Ὀρφέα οὐδὲ Τέρπανδρον) wie in unserer Stelle ἐξηλωκέναι δὲ τὸν Τέρπανδρον Ὀρφείως τὰ μέλη. Dem Alexander Polyhistor gehört also nicht mehr

als der von uns in Klammern eingeschlossenen parenthetische Satz an, das unmittelbar Vorausgehende und Nachfolgende ist aus der Anagraphe des Glaukus entlehnt. Hat nun Plutarch selber das Werk des Glaukus über die Componisten und Virtuosen zur Hand genommen oder hat er dessen Angaben aus einer secundären Quelle geschöpft? Wir werden das letztere anzunehmen haben. Und zwar wird sich als diese sekundäre Quelle eben die Schrift des Heraklides Pontikus erweisen, aus welcher der Anfang im Vortrage des Lysias entlehnt ist. Den Beweis dafür giebt die stoffliche Anordnung des Abschnittes V.

Von diesem Abschnitte V sagt Plutarch pag. 6, 18 *τοὺς αὐλωδικούς νόμους καὶ κιθαρωδικούς ὁμοῦ τοὺς ἀρχαίους ἐμπεφανίκαμεν*, und so ist denn auch in der That in jener Partie die Darstellung der alten kitharodischen und aulodischen Nomos-Poesie eine gemeinsame, denn in einem steten Wechsel ist dort bald von der Kitharodik Terpanders, bald von der Aulodik des Klonas und Polymnastus die Rede. Beim ersten Lesen macht dies den Eindruck, als ob der Stoff möglichst durcheinander geworfen sei. Dennoch aber lässt sich ein ganz festes Princip der Anordnung erkennen, welches wir sowohl durch die Absätze des Textes wie durch die der Uebersetzung hinzugefügten Ueberschriften angedeutet haben. Es stellen sich nämlich 4 Abschnitte heraus: 1. die Componisten der Nomoi, 2. die einzelnen Nomoi, 3. Persönlichkeit und Zeitalter der Componisten, 4. Nachträgliches. In jedem dieser Abschnitte ist nach einer fast schablonenartigen Norm a) von der Kitharodik, b) von der Aulodik die Rede und bei der Aulodik wird jedesmal zuerst α) die Aulodik des Klonas und dann β) die Aulodik des Polymnastus behandelt. Nur darin ist eine Freiheit in Anspruch genommen, dass im Abschnitte 2 und 4 die Aulodik des Klonas und Polymnastus an erster Stelle, die Kitharodik Terpanders an zweiter Stelle genannt ist, während dies in Abschnitt 1 und 3 umgekehrt ist.

1. Die Componisten der Nomoi	
in der Kitharodik 4, 10	in der Aulodik des Klonas 4, 14 des Polymnastus 4, 16
2. Die einzelnen Nomoi	
der Kitharodik Terpanders 4, 21	der Aulodik (des Klonas) 4, 18 des Polymnastus 4, 20
3. Persönlichkeit und Zeitalter der Componisten	
des Kitharoden Terpander 5, 3	des Auloden Klonas 5, 15 Polymnastus 5, 20
4. Nachträgliches	
über den Kitharoden Terpander 5, 25	über den Auloden Klonas 5, 23 Polymnastus 5, 24

Wir haben schon darauf hingewiesen, dass im 1. und 3. Abschnitte die Aulodik vorangestellt ist. Auch in der sich hierin zeigenden Freiheit der Darstellung lässt sich ebenfalls eine gewisse Norm erkennen.



Dieselbe Art der Nomos-Musik, mit welcher der Verfasser einen der 4 Abschnitte schliesst, mit derselben Art der Nomos-Musik beginnt er, bei demselben Thema verweilend, den jedesmal folgenden Abschnitt.

Trotz dieses unverkennbaren festen Planes macht die Darstellung Plutarchs dennoch den Eindruck eines lückenhaften Exceptes aus einer reicher fliessenden Quelle. Zudem ist uns positiv überliefert, dass der erste der 4 Abschnitte ganz und gar vom ersten bis zum letzten Worte aus derselben Quelle geschöpft ist, welcher die vorausgehende mythische Musikperiode entlehnt ist, nämlich aus Heraklides' *συναγωγή τῶν ἐν μουσικῇ*. Dem Heraklides gehört also auch die in diesem ersten Abschnitte ebenso scharf wie in den drei übrigen Abschnitten hervortretende Gliederung an, welche wie oben durch das Schema bezeichneten:

- a. die Kitharodik Terpanders | b. die Aulodik α) des Klonos
β) des des Polymnastus.

Derjenige, welcher den in dieser Weise gegliederten ersten Abschnitt verfasst hat, muss natürlich derselbe sein, von welchem die drei übrigen genau nach derselben Schablone durchgeführten Abschnitte verfasst sind, und so folgt denn aus der von uns nachgewiesenen Symmetrie der stofflichen Anordnung, dass nicht bloss der erste, sondern auch die drei übrigen Abschnitte in ihrer ursprünglichen Fassung dem Werke des Heraklides Ponticus angehören, aus welchem sie Plutarch in der uns vorliegenden Form excerptirt hat. Was der letztere aus eigenen Mitteln hinzufügt, beschränkt sich auf die Anrede „ἀγαθὲ Ὀνησίκρατες“ pag. 4, 18 und auf das parenthetisch eingefügte Citat aus Alexander Polyhistor über die alten phrygischen Auleten pag. 5, 8.

In dem Theile des Heraklideischen Werkes, welchem Plutarch die mythische Geschichte der Musik entlehnt hat, hatte Heraklides nach pag. 3, 19 die Sikyonische Festchronik (ἡ ἀναγραφὴ ἡ ἐν Σικυνῶνι ἀποκειμένη, δι' ἧς τὰς τε ἱερείας τὰς ἐν Ἀργεὶ καὶ τοὺς ποιητὰς καὶ τοὺς μουσικοὺς ὀνομάζει) als Quelle benutzt. Von derselben Chronik heisst es pag. 8, 8 ἐν δὲ τῇ ἐν Σικυνῶνι ἀναγραφῇ τῇ περὶ ποιητῶν Κλονῆς εὐρετῆς ἀναγράφεται

τοῦ τριμεροῦς νόμον. Wenn wir nun in dem letzten unserer vier Abschnitte pag. 5, 23 die Notiz finden: „περὶ δὲ Κλονᾶ ὅτι τὸν ἀπόθετον νόμον καὶ σχοινίωνα πεποιηκὼς εἶη, μνημονεύουσιν οἱ ἀναγεγραφότες“, so ergibt die Vergleichung derselben mit der zuletzt angeführten Stelle, dass die ἀναγεγραφότες, welche dem Klonas bestimmte Nomoi beilegten, eben dieselben sind, von welchen „ἡ ἐν Σικυῶνι ἀναγραφὴ ἀναγέγραπται.“ Die Sikyonische Festchronik nannte für den Nomos Apothetos, für den Nomos Schoinion und für den Nomos Trimeres den Klonas als Componisten, obwohl beiläufig gesagt kein einziger dieser drei Nomoi auf die Autorschaft des Klonas ein Anrecht hatte.

Steht hiernach die Identität der „ἀναγεγραφότες“ pag. 5, 24 mit der Sikyonischen ἀναγραφὴ fest, so müssen wir weiter sagen: Heraklides hat für die in Rede stehenden 4 Abschnitte seinen συναγωγὴ dieselbe Quelle benutzt, von der wir auch sonst wissen (aus pag. 8, 19), dass er bei der Abfassung jenes Werkes daraus geschöpft hat.

Eine zweite für unsere 4 Abschnitte des Heraklischen Buches benutzte Quelle ist das Buch des Rheginers Glaukus über die alten Componisten und Virtuosen, denn so haben wir nach der Bemerkung zu pag. 3, 20 den Titel περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν zu verstehen. Was Heraklides im dritten Abschnitte von der Persönlichkeit und dem Zeitalter des Kitharoden Terpander und des Auloden Klonas sagt, ist von ihm aus Glaukus excerptirt. Nach Ausscheidung des von Plutarch aus Alexander Polyhistor in die Mitte dieses Excerptes eingeschobenen Satzes lesen wir über Terpander:

pag. 5, 5 πρεσβύτερον γοῦν αὐτὸν Ἀρχιλόχου ἀποφαίνει Γλαῦκος ὁ ἐξ Ἰταλίας ἐν συγγράμματι τῷ περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν. Φησὶ γὰρ αὐτὸν δεύτερον γενέσθαι μετὰ τοὺς πρῶτους ποιήσαντας αὐλητικήν. ἐξηλωκέναι δὲ τὸν Τέρπανδρον Ὀμήρου μὲν τὰ ἔπη, Ὀρφείως δὲ τὰ μέλη. ὁ δ' Ὀρφεὺς οὐδέναι φαίνεται μεμιμημένος. οὐδεὶς γὰρ πω γεγέννητο, εἰ μὴ οἱ τῶν αὐλητικῶν ποιηταί, τούτοις δὲ κατ' οὐθὲν τὸ Ὀρφικὸν ἔργον ἔοικε. Κλονᾶς δὲ ὁ τῶν αὐλῶδικῶν νόμων ποιητὴς ὁ ὀλίγῳ ὕστερον Τερπάνδρον γενόμενος, ὡς μὲν Ἀρκάδες λέγουσι, Τεγεάτης ἦν, ὡς δὲ Βοιωτοί, Θηβαῖος. Μετὰ δὲ Τέρπανδρον καὶ Κλονᾶν Ἀρχίλοχος παραδίδοται γενέσθαι.

Hat sich früher herausgestellt, dass ausser dem unmittelbar hinter φησὶ folgenden Infinitivsatz auch noch der Infinitivsatz ἐξηλωκέναι δὲ τὸν Τέρπανδρον κτλ. dem Glaukus angehört, so wird sich jetzt mit leichter Mühe nachweisen lassen, dass auch die weiter folgenden Sätze, so weit sie in dem Vorstehenden abgedruckt sind, als Worte des Glaukus angesehen werden müssen. Heraklides will für das noch über Archi-

lochos hinausgehende Alter des Terpander das Zeugniß des Glaukus beibringen. So folgen denn mit *ῥησὶ* die bezüglichen Worte des Glaukus. In dem ersten Satze heisst es zwar, dass nach den alten Auleten (den Phrygiern Hyagnis, Marsyas, Olympus) Terpander der zweite war (der erste nach ihnen war Orpheus), und damit ist allerdings ausgesprochen, dass Terpander in eine sehr frühe Zeit gehört, aber gerade dasjenige, was Heraklides durch das Zeugniß des Glaukus erhärten will, dass nämlich Terpander älter als Archilochus sei, davon ist ganz und gar nichts gesagt. Lesen wir also weiter. Es ist zunächst von den Vorbildern der Terpandrischen Kunst die Rede, Homer für die Verse und der Autodidact Orpheus für die Melodien. Darauf heisst es, dass bald nach Terpander der Aulode Klonas gelebt habe und welcher Landschaft derselbe angehört habe. Und dann endlich folgt der Satz, nach Terpander und Klonas habe Archilochus gelebt. Dieser Satz ist es, welcher die Thatsache enthält, welche Heraklides aus dem Zeugnisse des Glaukus erweisen will und um deren Willen er überhaupt den Glaukus herbeizieht*) — mit diesem Satze erst kann das Citat aus Glaukus beendet sein. Nehmen wir an, es sei schon früher mit irgend einem der vorausgehenden Sätze beendet, so wird immer in dem Citate gerade dasjenige fehlen, um dessentwillen Heraklides es herbeigezogen hat. Weiter aber als bis zu den Worten *παράδοται γενέσθαι* erstreckt sich das Citat aus Glaukus nicht. Denn es folgt

Pag. 5, 18 *ἄλλοι δὲ τινες τῶν συγγραφέων Ἀρδαλὸν φασὶ κεῖν*, und hiermit ist ausdrücklich gesagt, dass dem Heraklides jetzt nicht mehr der *συγγραφεὺς* Glaukus (sein Werk ist vorher als *σύγγραμμα* bezeichnet, sondern andere *συγγραφεῖς*, die er nicht speciell genannt hat, als Quelle dienen.

So haben wir denn nun eine dreifache Quelle des Heraklides kennen gelernt: 1) die *ἀναγεγραφότας* der Sikyonischen Festchronik, 2) Glaukus, 3) andere nicht speciell genannte Geschichtschreiber über Musik. Was nun Heraklides aus diesen Quellen über Terpander, Klonas, Polymnastus zusammengestellt hat, oder vielmehr was aus dieser Zusammenstellung des Heraklides in unserer Plutarchischen Schrift

*) Es verträgt sich mit diesem Zwecke ganz gut, dass Heraklides durch Anführung dieser Stelle des Glaukus nicht bloss über den Kitharoden Terpander, sondern auch über den in diesem Abschnitte ebenfalls nach seinem Zeitalter und seiner Persönlichkeit kürzlich zu besprechenden Auloden Klonas den nothwendigen Stoff giebt.

excerpiert ist, dass ist zusammen mit der sonstigen jene drei Componisten betreffenden Ueberlieferung in der Geschichte der alten und mitteralterlichen Musik zu einer zusammenhängenden Darstellung verarbeitet, in der ich bis jetzt dies Eine als irrig bezeichnen muss, dass ich für die Thatsache, dass Terpander vor Archilochus lebte, mich auf das Zeugniß des Glaukus und des Alexander Polyhistor berufen habe (S. 65. 67), indem ich damals die Sätze Plut. Pag. 5, 12 — 18 noch nicht als ein Citat aus Glaukus erkannt hatte, sondern darin verkehrter Weise die Worte des Alexander Polyhistor erblickte. — Wir haben nun noch auf folgende Einzelheiten unseres Textes einzugehen.

Pag. 5, 18 οἱ δὲ νόμοι οἱ κατὰ τούτους]. Unter den οὗτοι sind die unmittelbar vorher genannten Auloden Klonas und Polymnastus zu verstehen. Als einzelne aulodische Nomoi werden zuerst sieben Nomoi genannt, von ἀπόθετος bis τριμερής, dann folgt „ὕστερον δὲ χρόνῳ καὶ τὰ Πολυμνάστεια καλούμενα ἐξευρέθη“. Jene 7 Nomoi sollen demnach als Nomoi des Klonas zu fassen sein. Dies hätte streng genommen nicht verschwiegen bleiben dürfen; wahrscheinlich hat der excerpirende Plutarch zwischen αὐλοῖκοι ἦσαν und ἀπόθετος einige Worte des Heraklidischen Originals ausgelassen. In der Aufzählung der von Klonas componirten Nomoi ist manches Irrige. Zuerst ein handschriftlicher Fehler τσ καὶ δεῖος, den ich durch die Emendation ἐπικήδειος entfernt habe. Vgl. darüber Gesch. d. Mus. S. 98. Sodann Irrthümer sachlicher Art. Wir haben nämlich die 7 Nomoi in 3 Kategorien zu bringen.

1. ἔλεος, κωμῶρχιος, ἐπικήδειος. Es lässt sich nichts dagegen einwenden, dass diese 3 Nomoi von Klonas herrühren. Gesch. d. Mus. S. 99.

2. ἀπόθετος, σχοινίων, τριμερής. Die Zurückführung dieser 3 Nomoi auf Klonas gründet sich auf die Autorität der Sikyonischen Festchronik. Dies wissen wir für den ἀπόθετος und σχοινίων aus pag. 5, 23, für den τριμερής aus pag. 8, 8. Aber die Autorität dieser Quelle wird durch diese Angaben gerade nicht sehr gehoben, denn es zeigen dieselben, wie viel Unrichtiges von den ἀναγεγραφότες niedergeschrieben werden mochte, allerdings in dem verzeihlichen Streben, ein im Fest-Agon sich bewährendes Musikstück auf einen alten berühmten Componisten-Namen zurückzuführen, auch wenn es jüngeren Datums war. Der νόμος ἀπόθετος und σχοινίων waren nämlich keine aulodische, sondern auletische. Klonas aber hat keine auletische, sondern nur aulodische Nomoi componirt; ebenso unrichtig war es, wenn man sie für Nomoi des Ter-

pander hielt. Poll. 4, 64 σφάλλονται δὲ οἱ καὶ ἀπόθαιτον προστιθέντες αὐτῷ καὶ σχοινίωνα· οὗτοι γὰρ ἀνλητικοί. Der νόμος τριμερὴς enthielt nach pag. 8, 4 einen Wechsel dreier Tonarten, von denen zwei (die Phrygische und Lydische) zur Zeit des Klonas üblich waren; daher haben diejenigen Recht, welche diesen Nomos dem späteren Sakades vindiciren.

3. *Κηπίων*. Dieser Nomos war kein aulodischer, sondern ein kitharodischer, so genannt nach dem gleichnamigen Schüler Terpanders. Sechs Zeilen weiter wird er in unserer Stelle (pag. 4, 24) auch richtig als ein Nomos der Terpandrischen Kitharodik aufgeführt. Das Original kann eben deshalb den Nomos Kepion nicht auch unter die Nomoi des Klonas gestellt haben. Für das Versehen ist nur der Epitomator Plutarch verantwortlich zu machen, wenn es nicht gar etwa den librarii des Plutarchischen Dialoges zur Last zu legen ist.

Pag. 4, 21. Οἱ δὲ τῆς κιθαρωδίας νόμοι πρότερον πολλῷ χρόνῳ τῶν ἀνλωδικῶν κατεστήθησαν ἐπὶ Τερπάνδρου]. Dies ist ein Widerspruch mit dem, was wir im Fortgange der Heraklidischen Darstellung lesen, pag. 5, 15 Κλονᾶς . . . ὁ ὀλίγῳ ὕστερον Τερπάνδρου γενόμενος. Das eine Mal lebte Klonas lange Zeit, das andere Mal kurze Zeit nach Terpander. Nach dem Vorausgehenden macht dieser Widerspruch nicht viel Schwierigkeit. Wo es bei Heraklides ὀλίγῳ heisst, da redet Heraklides nicht selber, sondern führt die Worte des Glaukus an. Wo er πολλῷ sagt, da redet er in eigenem Namen oder im Namen der ἄλλοι τινες τῶν συγγραφέων (vgl. pag. 5, 18).

Pag. 4, 23 βοιώτιόν τινα καὶ αἰόλιον]. Die Aufzählung der Nomoi der Terpandrischen Kitharodik ist bei Plutarch unvollständig. Das Original wird sie vollständig aufgezählt haben, in der Weise wie bei Poll. 4, 65 νόμοι δὲ οἱ Τερπάνδρου ἀπὸ μὲν τῶν ἐθνῶν ὅθεν ἦν αἰόλιος καὶ βοιώτιος, ἀπὸ δὲ ῥυθμῶν ὄρθιος καὶ τροχαῖος, ἀπὸ δὲ τρόπων ὀξύς καὶ τετραώδιος, ἀπὸ δὲ αὐτοῦ καὶ τοῦ ἐρωμένου Τερπάνδρειος καὶ Καπίων und in der hiermit in allem Wesentlichen übereinstimmenden Stelle bei Suid. s. v. νόμος, vgl. Suid. s. v. ὄρθιον νόμον καὶ τροχαῖον. Hesych. s. v. ὄρθιον νόμον.

Pag. 5, 8 τοὺς πρώτους ποιήσαντας ἀνλητικὴν = pag. 5, 14 οἱ τῶν ἀνλητικῶν ποιηταί]. Wer unter diesen alten Musikern zu verstehen ist, wird von Glaukus an dieser Stelle nicht gesagt, — er hatte schon an einer früheren Stelle seines Buches davon gesprochen, aus welcher Heraklides bei seiner weiterhin folgenden Darstellung der auletischen Nomos-Musik Einiges mittheilt. Da Plutarch an dieser Stelle seines Originals nicht ohne Grund eine nähere Angabe, wer unter der πρώτοι ποιήσαντες τὴν ἀνλητικὴν zu verstehen sei, so setzt er in der schon oben

besprochenen Weise eine Stelle aus Alexander Polyhistor über die alten phrygischen Auleten, von denen Olympus nach Griechenland gewandert sein soll, hinzu. Hiermit ist sicherlich die richtige Erläuterung gegeben, wie aus pag. 7, 3 ff. hervorgeht. Sind aber jene alten Auleten gemeint, dann sind die handschriftlichen Lesarten ποιήσαντας αὐλωδίαν und αὐλωδικῶν ποιηταί Corruptelen statt des in dem vorliegenden Texte hergestellten αὐλητικήν und αὐλητικῶν.

Pag. 5, 20. Γεγονέναι δὲ καὶ Πολύμνηστον ποιητὴν Μέλητος τοῦ Κολοφωνίου υἱόν]. In dieser, wahrscheinlich von Plutarch herrührenden Fassung heisst der Satz: „Es sei auch Polymnestos ein Componist gewesen, ein Sohn des Kolophoniers Meles.“ Dass Polymnestus ein Componist gewesen, ist schon vorher viel genauer gesagt, indem dort angegeben, welchem Genre seine Compositionen angehörten, pag. 5, 16, vrgl. auch pag. 5, 20. Nur wenig wird gebessert, wenn man αὐλωδικῶν ποιητὴν schreibt. In dem Originale, welches dem Plutarch vorlag, wird das καὶ vor Πολύμνηστον gefehlt und υἱόν unmittelbar zu γεγονέναι als Prädicat gehört haben, so dass dasjenige, was hier von Polymnestus gesagt wurde, dem Zweck dieses dritten Abschnittes entsprechend, eine Notiz über die Lebensverhältnisse des Polymnestus bezog. Vermuthlich war hier auch die Zeit desselben näher bestimmt (denn in dem Vorausgehenden ist sehr allgemein bloss dies gesagt, dass er nach Klonas lebte). Nun finden wir den räthselhaften Zusatz

Pag. 5, 21. ὃν Πολύμνηστόν τε καὶ Πολυμνήστιν νόμους ποιῆσαι]. Die Ueberlieferung ist hier wahrscheinlich durch die Schuld des Epitomators Plutarch durchaus unverständlich geworden. War Polymneste eine mit Polymnestus in Zusammenhang stehende Persönlichkeit, etwa wie Nanno mit Minnermus? Nach den älteren Erklärern sollen die vorliegenden Worte den Sinn haben: „Polymnestus und Polymneste sollen zusammen Nomoi componirt haben“. Nach Burette: „Polymnestus habe die Nomoi Polymnestos und Polymneste componirt“. Beide Deutungen sind möglich und für die letztere dann geltend gemacht worden, dass Terpander einen Nomos „Kapion“, sogenannte nach seinem gleichnamigen Schüler, componirt haben soll. Wie dem auch sei, wir haben kein Recht, die Polymneste aus der Ueberlieferung zu tilgen, wie dies Volkmann gethan, wenn er den Text verändert in: ὃν Πολύμνηστον δὲ καὶ Πολυμνήστιον νόμον ποιῆσαι. Weshalb hier den Plural νόμους in den Singular verwandeln, da doch schon in dem Vor-

ausgehenden von den *Πολυμνήστια*, also von mehreren Nomoi die Rede war?

Pag. 5, 23. *Περὶ δὲ Κλονᾶ ὅτι τὸν ἀπόθετον νόμον καὶ σχοινίωνα πεποιηκῶς εἶη μνημονεύουσιν οἱ ἀναγεγραφότες.*]. Den mit diesem Satze beginnenden kleinen vierten Abschnitt haben wir oben seinem Inhalte nach durch die Ueberschrift „Nachträgliches“ bezeichnet. Dass Klonas die beiden hier genannten Nomoi componirt habe, ist schon pag. 4, 19 gesagt; wozu dies hier noch einmal mit Angabe seiner Quelle wiederholen? Weil eben nur die Sikyonische Quelle die Autorität für den Klonas'schen Ursprung der beiden Nomoi war; nach anderen Quellen rührten sie als νομοὶ „αὐλητικοὶ“ nicht von Klonas her (denn Klonas war kein Aulet, sondern Aulode). Vrgl. Pollux 4, 65. Das dem Plutarch vorliegende Original wird nun eben diese den ἀναγεγραφότες widersprechende Angabe über den Ursprung des Nomos ἀπόθετος und σχοινίων enthalten haben: es war dies also eine Beschränkung der im Anfange pag. 4, 19 dem Klonas beigelegten Nomoi. Gerade so wird in diesem letzten Abschnitte pag. 5, 25 auch die dem Terpander beigelegte Zahl der kitharodischen Nomoi beschränkt, denn es heisst, dass einige dieser Nomoi nicht von Terpander, sondern von dem alten Philammon herrührten, eine Bemerkung, die aus unserer Quelle des Plutarch auch von Suid. s. v. *Φιλάμμων* wiederholt ist.

Dieselbe Beziehung auf eine entgegenstehende Behauptung, welche hiernach den Worten „μνημονεύουσιν οἱ ἀναγεγραφότες“ zukommt, ist nun auch bei der Identität des Ausdrucks für das folgende

Pag. 5, 25. *Καὶ Πίνδαρος καὶ Ἀλκμάν . . . ἐμνημόνευσαν*] anzunehmen, d. h. es müssen Einige der Ansicht gewesen sein, dass die sogenannten *Πολυμνάστια* nicht von Polymnestus, sondern von Späteren componirt worden seien, und darin werden sie wenigstens für viele derjenigen Compositionen, welche man in der Zeit des Peloponnesischen Kriegs und noch später als Polymnesteia bezeichnete, wohl Recht gehabt haben. Dieser Behauptung wird an unserer Stelle das Zeugniß Pindars und Alkmans entgegengestellt. Was der erstere über Pindar gesagt, hat Strabo 14 pag. 643 aufbewahrt: *λέγει δὲ Πίνδαρος καὶ Πολύμναστόν τινα τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐλλογίμων*

Φθέγμα μὲν πάγκοινον ἔγνωκας Πολυμνάστου Κολοφωνίου ἄνδρος.

Hier ist zwar nicht gesagt, dass Polymnastus die sogenannten Polymnasteia componirt hätte, aber es ist hier ausdrücklich von einem

ποίημα des alten Polymnestus die Rede. Noch gewichtiger für die Existenz von ächten Polymnestischen Compositionen ist das Zeugniß Alkmans, welcher ein jüngerer Zeitgenosse des Polymnestus war oder spätestens der auf Polymnestus folgenden Generation angehörte.

Nach dieser Erörterung wird es keinem Zweifel unterliegen, dass unser vierter Abschnitt in der Plutarchischen Fassung lückenhaft ist, und dass das Original ungefähr folgendermassen gelautet haben muss:

Περὶ δὲ Κλονᾶ ὅτι τὸν ἀπόθετον νόμον καὶ σχοινίωνα πεποιηκὼς εἶη, μνημονεύουσιν οἱ [μὲν] ἀναγεγραφότες, [κατὰ δὲ τοὺς ἱστορήσαντας οὗτοι οἱ νόμοι αἰλητικοί εἰσιν καὶ οὐ δοκοῦσι τοῦ Κλονᾶ εἶναι. Ὡσαύτως δὲ καὶ τὰ λεγόμενα Πολυμνάστεια οὐ Πολύμνηστον πεποιηκέναι φασὶ τινες], τοῦ δὲ Πολυμνήστου καὶ Πίνδαρος καὶ Ἀλκμᾶν ὥς μελῶν ποιητοῦ ἐμνημόνευσαν. Τινὰς δὲ τῶν νόμων τῶν κιθαρωδικῶν τῶν ὑπὸ Τερπάνδρου πεποιημένων Φιλάμμωνα φασὶ τὸν ἀρχαῖον τὸν Δελφὸν συστήσασθαι.

Hiernach bezogen sich die den vierten Abschnitt bildenden „nachträglichen“ Bemerkungen in einer ursprünglicheren Fassung sämmtlich auf die Aechtheit und Unächtheit terpandrischer, klonaischer und polymnestischer Compositionen.

Darauf folgt das Excerpt eines Abschnittes von den Terpan-
driden.

Pag. 6, 1. *Τὸ δὲ ὅλον*]. Der Anschluss an das Vorausgehende motivirt sich folgendermassen: „Einige dem Terpander zugeschriebene Nomoi sollten von dem alten Philammon herkommen, — so einfach und alterthümlich waren sie componirt. Ueberhaupt blieb die Terpandrische Kitharodik sogar bis zum Zeitalter des Phrynys durchaus einfach u. s. w.“

Pag. 6, 3. *οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἀρμονίας*], wie im aulodischen Nomos trimeres des Sakados pag. 8, 3, dessen drei Theile 3 verschiedenen Harmonieen d. i. Octavengattungen oder Tonarten angehörten, dem Dorischen Moll, dem Phrygischen Dur, dem Lydischen Dur. Dieser Wechsel der Tonarten in demselben Stücke scheint bei den Späteren etwas gewöhnliches gewesen zu sein, vrgl. das von Aristoxenus pag. 27, 6 seinen Theilen nach besprochene Musikwerk.

<i>ἀρχή</i>	<i>μέσον</i>	<i>ἐκβάσις</i>
Hypodorisch.	Hypophryg.	Phrygisch.
		Mixolydisch.
		Dorisch.

Pag. 6, 4. Auch der Tact wurde in einem kitharodischen Nomos vor der Epoche des Phrynīs nicht verändert, und zwar war dies immer der $\frac{3}{2}$ Tact, entweder in der Form der dactylischen Tripodie (bei den in epischen Versen gehaltenen Nomen) oder in der Form des Trochäus semantos oder Orthios (in dem Nomos trochaïos und orthios).



Pag. 6, 5. *τὴν οἰκείαν τάσιν* und pag. 6, 7 *εἶδος τῆς τάσεως*]. Nachdem gesagt ist, dass kein Wechsel der Octavengattung und Tactart vorgekommen, heisst es *ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἐκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν*, als ob *τάσις* die gemeinsame Einheit von Octavengattung und Rhythmus sei. Dies ist aber nicht der Fall, denn *τάσις* ist Tonstufe. Es kann darunter also nur verstanden werden, ob ein Musikstück in einer höheren oder tieferen Tonlage gehalten ist. In der späteren Zeit ist ein und dasselbe Tonstück zum Theil in dieser, zum Theil in jener Tonlage genommen, in den alten kitharodischen Nomoi konnte ein solcher Wechsel nicht statt finden. Der Ausdruck: „γὰρ“ ist sehr ungenau, ebenso auch das Folgende: *ἐπεὶ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι καθ' ἑκάστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως*. Im Originale werden diese Ungenauigkeiten nicht vorgekommen sein; wahrscheinlich ist hier das Excerpt dem Originale gegenüber lückenhaft. *Νόμοι γὰρ προσηγορεύθησαν ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι καθ' ἑκάστον νενομισμένον εἶδος τῆς ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ καὶ τάσεως*. Eine solche vollständigere Fassung der Stelle liegt dem Excerpte des Suid. zu Grunde s. v. *νόμος ὁ κιθαρωδικὸς τρόπος τῆς μελωδίας ἁρμονίαν ἔχων τακτὴν καὶ ῥυθμὸν ὠρισμένον*, wo *τακτὴν* und *ὠρισμένον* fälschlich für das Einhalten ein und desselben *εἶδος* gesagt ist.

Pag. 6, 6. *ὡς ἐβούλοντο*]. So schreibt Wytttenbach anstatt des handschriftlichen *ὡς ἐβούλονται*. Dieser Aenderung des Tempus wird man wohl schwerlich entrathen können. Wohl aber der gleichzeitig von Wytttenbach vorgenommenen Umstellung; denn *ὡς βούλονται* von Wytttenbach hinter *παραβῆναι* gestellt, steht in den Handschriften hinter *πρὸς τοὺς θεοὺς*, und ist hier, wie sich gleich zeigen wird, ganz und gar nicht unpassend, und auch der von mir gegebene Text hätte die Umstellung Wytttenbachs nicht aufnehmen sollen.

Pag. 6, 7. τὰ γὰρ πρὸς τοὺς θεοὺς ὡς ἐβούλοντο ἀφοσιωσάμενοι ἐξέβαινον εὐθὺς ἐπὶ τὴν Ὀμήρου καὶ τῶν ἄλλων ποίησιν]. Das Wort ἀφοσιωσάμενοι kann auch von der den Göttern durch musischen Vortrag dargebrachten Huldigung verstanden werden. Eine solche Huldigung enthielt jedesmal das Prooimion eines im Agon auftretenden Kitharöden; und zwar brachten die Kitharöden dieselbe dar, „ὡς ἐβούλοντο“, d. h. nach eigener Weise, in der für den jedesmaligen Agon eigens von ihnen verfassten Versen (und Melodieen), dann aber gingen sie sofort zum Vortrage einer nicht von ihnen selber herrührenden Partie über „ἐπὶ τὴν Ὀμήρου καὶ τῶν ἄλλων ποίησιν“. Dies ist klar aus den dem Terpander zugeschriebenen Prooimien (sie schlossen mit den Worten, dass nun zu irgend einem bestimmten Abschnitte des Epos übergegangen werden solle — ähnlich wie auch in den sogenannten homerischen Hymnen im letzten Verse eine formelhafte Wendung wiederzukehren pflegt).

Der Satz ἀφοσιωσάμενοι ἐξέβαινον ist an den vorausgehenden durch γὰρ angeschlossen. Aber ein Zusammenhang zwischen beiden Sätzen findet nicht statt. Am nächsten würde es liegen, folgendes zu suppliren: In Tonart und Tonlage hielt der Vortrag des alten Kitharoden dasselbe εἶδος ein; in den Textesworten aber fand ein Wechsel statt, denn im Prooimion trug er seine eigene Poesie vor, in dem darauf folgenden Haupttheile erschien statt eigener Poesie die Poesie Homers oder anderer Dichter. Vielleicht aber ist vor τὰ γὰρ πρὸς τοὺς θεοὺς ὡς ἐβούλοντο eine noch grössere Lücke anzunehmen, welche im Originale mit einer eingehenden Beschreibung des ganzen Verfahrens der Terpandridischen Kitharoden ausgefüllt war.

Pag. 6, 9. Ἐποιήθη δὲ καὶ τὸ σχῆμα τῆς κιθάρας πρῶτον κατὰ Κηπίωνα τὸν Τερπάνδρου μαθητὴν]. Auch vor diesem Satze hat Plutarch einiges ausgelassen. „Auch die Form der Kithara wurde Anfangs nach Kepions Einrichtung gemacht“. Es muss also vorher schon von Anderem, was Kepion gethan hat, die Rede gewesen sein. Auch Volkmann sagt: in Plutarchi oratione quaedam deesse mihi videntur. Offenbar ist das Vorliegende sammt allem Folgenden ein lückenhaftes Excerpt aus einer kurzen Geschichte der Terpandriden, aus welcher Plutarch eben nur diese abgerissene Notiz von Kepion und den Satz über Perikleitos excerptirt hat.

Pag. 9, 5 τὰ γὰρ πρὸ ἐκείνου πάντα διάτονα καὶ χρωματικά ἦν]. Vor Olympus waren nach dem vorliegenden Berichte des Aristoxenus alle

Compositionen entweder diatonische oder chromatische, Olympus fügte der Diatonik und Chromatik die ältere Form der Enharmonik, in welcher auf das ungetheilte Halbton-Intervall ein Zweiton-Intervall folgt, hinzu; erst nach Olympus ist durch Zerlegung des Halbton-Intervalles in 2 Viertelton-Intervalle aus jener ältern Enharmonik die späterhin übliche Art der Enharmonik hervorgegangen. Es will auffallend erscheinen, dass die vorliegende Aristoxenische Stelle das Chroma für älter als die Olympische Enharmonik erklärt, nichts desto weniger stimmt damit der ebenfalls aus Aristoxenus stammende Bericht pag. 14, 21 ff., dass die Kithara so alt sie sei (*ἐξ ἀρχῆς*) neben dem Diatonon auch das Chroma gekannt habe (*τῷ χρωματικῷ γένει . . . κιθάρα, πολλὰς γενεαῖς πρεσβυτέρα τραγωδίας οὖσα ἐξ ἀρχῆς ἐχρήσατο*). Nach Aristoxenus harm., pag. 19 ist das Chroma später als das Diatonon aufgekommen (*πρῶτον μὲν οὖν καὶ πρεσβύτατον αὐτῶν θετέον τὸ σύντονον πρῶτον τε αὐτοῦ ἢ ἀνθρώπου φύσις προτιγγάνει*) und diese Erklärung steht mit den vorherigen Angaben des Aristoxenus in keinem Widerspruche, denn unter der *κιθάρα*, welche im Gegensatz zur *τραγωδία* von Anfang an neben der Diatonik die Chromatik anwandte, ist die mit der auf Terpander zurückgeführten ersten musischen Katastasis beginnende Kitharodik gemeint, vor der Epoche Terpanders aber gab es eine noch frühere, elementare Musikperiode, vgl. pag. 5, 7 *φησὶ γὰρ (Γλαῦκος) αὐτὸν (sc. Τέρπανδρον) δεύτερον γενέσθαι μετὰ τοὺς πρῶτους ποιήσαντας αὐλητικήν*. — Die Neueren fassen das chronologische Verhältniss der 3 Tongeschlechter gewöhnlich so auf, dass das Diatonon das früheste sei, dass es von Olympus zur älteren Form der Enharmonik vereinfacht worden sei und dass aus dieser Olympischen Harmonik einerseits durch Hinzufügung des Vierteltones die spätere Enharmonik, andererseits durch Hinzufügung eines Halbtons das Chroma hervorgegangen sei. Hat Aristoxenus Recht, dann müssen wir diese Herleitung des Chroma aufgeben, wir müssen es vielmehr für älter als die Olympische Enharmonik halten und mit dem Diatonon der Kitharodik in den nächsten Zusammenhang bringen. Gehen wir näher auf diese Aristoxenische Auffassung ein. Die der Katastasis Terpanders vorausgehende elementäre Musik ist auf

das alte Diatonon

beschränkt. Es wurde entweder auf dem oktachordischen oder vielmehr heptachordischen Diezeugmenon-Systeme oder auf dem heptachordischen Synemmenon-Systeme ausgeführt. Diese Systeme waren zunächst für die alten griechischen Moll-Melodien bestimmt, die wenn

sie in der Moll-Prime schlossen, Äolisch oder Hypodorisch, wenn sie in der Moll-Quinte schlossen, Dorisch hiessen. Wir wollen indess zugleich angeben, wie man auf diesen Systemen die beiden Arten der Dur-Melodien ausführte, von denen die eine durch kleine Septime, die andere durch übermässige Quarte charakterisirt ist. Schliesst eine durch kleine Septime charakterisirte Dur-Melodie in der Prime, so heisst sie Jastisch oder Hypophrygisch, schliesst sie in der Quinte, so heisst sie Phrygisch; schliesst eine durch übermässige Quarte charakterisirte Dur-Melodie in der Prime, so heisst sie Hypolydisch, schliesst sie in der Quinte, so heisst sie Lydisch. In Wahrheit giebt es also nur 3 Tonarten, das Dorische Moll, das Phrygische Dur und das Lydische Dur. Die Moll- und Dur-Prime oder Octave bezeichnen wir durch 1, die Secunde durch 2, die Terz durch 3, die Septime (Untersecunde) durch 7, die Sept. (Unterterz) durch 6 u. s. w. Der mit 1 bezeichnete Ton ist der Schlussston der Hypodorischen, Hypophrygischen, Hypolydischen, der mit 5 bezeichnete Ton ist der Schlussston der Dorischen, Phrygischen, Lydischen Melodien; beide Töne sind durch fettere Buchstaben dargestellt.

Dor.	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>
	5	6	7	1	2	3	4	5	2	3	4	5	6	7	1
Phr.	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>
	6	7	1	1	3	4	5	6	3	4	5	6	7	1	2
Lyd.	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>
	7	1	2	3	4	5	6	7	4	5	6	7	1	2	3

Die seit der Katastasis Terpanders datirende Kitharodik gebraucht von Anfang an neben dem Diatonon auch das Chroma, doch hat das Diatonon durch Terpander eine vereinfachte Gestalt gewonnen, indem derselbe für die Melodie die diatonische Triten (sowohl diezeugmenen wie synemmenen) unbenutzt liess; in analoger Weise ist denn auch auf dem unteren Tetrachorde die diatonische Parhypate ausgelassen worden. In der späteren Entwicklung der Kitharodik erhält die in dieser Weise vereinfachte diatonische Scala gewissermassen eine Verzierung; denn es wird hinter dem unteren Grenztone des diatonischen Halbton-Intervalles ein höherer Ton eingeschaltet, welcher, wie die Akustiker sagen, zu jenem in dem Verhältnisse von 27 : 28 steht, oder wie Aristoxenus will, um $1\frac{1}{2}$ enharmonische Diesis höher steht; wir wollen denselben durch *e*, *h*, *a* bezeichnen. In dieser Verzierung führt die nach Terpander vereinfachte Scale bei Ptolemäus den Namen:

Diatonon entonon; bei Aristoxenus wird sie eine Mischung des Chroma malakon und des Diatonon genannt.

Diatonon der Kithara nach Terpanders Vereinfachung nebst den später eingefügten leiter-fremden Tönen.

Dor.	$\overset{e}{5}$	$\overset{e^*}{6}$	(f)	g	a	h	$\overset{h^*}{3}$	(c)	d	e	5
Phr.	$\overset{e}{6}$	$\overset{e^*}{7}$	(f)	g	a	h	$\overset{h^*}{4}$	(c)	d	e	6
Lyd.	$\overset{e}{7}$	$\overset{e^*}{1}$	(f)	g	a	h	$\overset{h^*}{5}$	(c)	d	e	7

	$\overset{e}{2}$	$\overset{e^*}{3}$	(f)	g	a	$\overset{a^*}{6}$	(b)	c	d	1
	$\overset{e}{3}$	$\overset{e^*}{4}$	(f)	g	a	$\overset{a^*}{7}$	(b)	c	d	2
	$\overset{e}{4}$	$\overset{e^*}{5}$	(f)	g	a	$\overset{a^*}{1}$	(b)	c	d	3

Die eingeschalteten leiter-fremden Töne sind erst in der zweiten musischen Katastasis aufgekommen, für die Zeit von der ersten bis zur zweiten Katastasis müssen wir sie also hinwegdenken. Die ausgelassenen diatonischen Töne sind in Klammern gesetzt. Die dorischen Moll-Melodien verlieren durch diese Auslassungen, wie die vorstehenden Scalen zeigen, ihre Terz und ihre Sexte; die Phrygischen Dur-Melodien verlieren ihre Quarte und ihre Septime und hiermit geht der charakteristische Unterschied des Phrygischen Dur vom Lydischen Dur verloren; die Lydischen Dur-Melodien würden, wenn die diatonische Parachypte und Trite eliminirt würden, sowohl die Prime wie die Quinte, mithin den Schlusston der Melodie verlieren, es kann hier also höchstens nur Einer von beiden Tönen eliminirt sein, wenn überhaupt die Lydischen Melodien in dieser Weise gebildet wurden.

Chroma.

Die einfachste Form des antiken Chroma ist das von Aristoxenus sog. Chroma toniaion, in welchem 2 Halbton-Intervalle auf einander folgen und zusammen ein „Pyknon“ bilden: *e f fis*, *h c cis*, *a b h*. Es ist die Frage, welcher von den beiden höheren Tönen des Pyknons als der dem Diatonon fremde Schaltton anzusehen ist, ob der Mesopyknos (*f*) oder der Oxypyknos (*fis*). Wir müssen das erstere annehmen, hauptsächlich aus dem Grunde, weil es ausser dem Chroma toniaion auch noch ein von (Archytas und) Ptolemäus sogenanntes Chroma malakon gab, in welchem der chromatische Mesopyknos nicht um einen Halbton höher als der Barypyknos, also nicht *f*, sondern vielmehr derselbe Ton *e*

ist, welcher in Terpanders vereinfachten Diatonon als Schaltton eingefügt wurde und zum Tone *e* in dem Verhältnisse 27:28 steht.

Dor.	<i>c</i> 4	<i>f</i>	<i>fis</i> 5	(<i>g</i>) (6)	<i>a</i> 7	<i>h</i> 1	<i>c</i>	<i>cis</i> 2	(<i>d</i>) (3)	<i>e</i> 4		<i>e</i> 1	<i>f</i>	<i>fis</i> 2	(<i>g</i>) (3)	<i>a</i> 4	<i>b</i>	<i>h</i> 5	(<i>c</i>) (6)	<i>d</i> 7
Phr.	<i>e</i> 5	<i>f</i>	<i>fis</i> 8	(<i>g</i>) (7)	<i>a</i> 1	<i>h</i> 2	<i>c</i>	<i>cis</i> 3	(<i>d</i>) (4)	<i>e</i> 5		<i>e</i> 2	<i>f</i>	<i>fis</i> 3	(<i>g</i>) (4)	<i>a</i> 5	<i>b</i>	<i>h</i> 6	(<i>c</i>) (7)	<i>d</i> 1
Lyd.	<i>e</i> 6	<i>f</i>	<i>fis</i> 7	(<i>g</i>) (1)	<i>a</i> 2	<i>h</i> 3	<i>c</i>	<i>cis</i> 4	(<i>d</i>) (5)	<i>e</i> 6		<i>e</i> 3	<i>f</i>	<i>fis</i> 4	(<i>g</i>) (5)	<i>a</i> 6	<i>b</i>	<i>h</i> 7	(<i>c</i>) (1)	<i>d</i> 2

Fasst man die chromatischen Töne in der hier angegebenen Weise auf, d. h. die Oxypyknoi (*fis*, *cis*, *h*) als leiter-eigene, die Mesopyknoi (*f*, *c*, *b*) als leiter-fremde Töne von bloss ornamentistischer Bedeutung, so tritt sofort das Chroma in den engsten Zusammenhang mit Terpanders vereinfachtem Diatonon. Denn auch hier ist es der obere Ton des diatonischen Halbton-Intervalles (*fis g*, *cis d*, *h c*), welcher für die Melodie unbenutzt bleibt. Wie den dorischen Melodien des nach Terpander vereinfachten Diatonons, so fehlt auch den dorischen Melodien des Chromas die Terz und Sexte; wie die phrygischen Melodien des vereinfachten Diatonons, so entbehren auch die phrygischen Melodien des Chromas der Quarte und Septime und geben ihren charakteristischen Unterschied von den lydischen Melodien auf; und endlich wie die lydischen Melodien des vereinfachten Diatonons, so müssten auch die lydischen Melodien des Chromas, wenn die chromatische Bildung an allen Stellen vollständig durchgeführt wäre, sowohl ihrer Prime wie ihrer Quinte verlustig werden. Das Chroma ist also in seinen wesentlichen Tönen genau dasselbe, wie das vereinfachte Diatonon Terpanders. Der Unterschied besteht darin, dass zu jenen wesentlichen Tönen die chromatischen Mesopyknoi als verzierende Schaltöne hinzugefügt werden. Dies letztere mag bald nach Terpanders Vereinfachung der Scala geschehen sein. Nach Athen. 14, 363 a, 637 ist der Sikyonier Lysander, welcher nach Archilochus lebte, der Erfinder des Chromas. Terpander ist nach Glaukos mindestens um Eine Generation älter als Archilochus, mithin scheint es unmöglich, dass die Kitharodik, wie Aristoxenus sagt, gleich vom Anfang an sich des Chroma bedient habe. Die Schwierigkeit aber verschwindet, wenn Aristoxenus wie viele Andere, abweichend von Glaukos, den Terpander in der Zeit nach Archilochus hinabrückte.

Enharmonion.

Dor.	$\overset{\cdot}{e}$ 5	$\overset{\cdot}{e}$ 6	$\overset{\cdot}{f}$ (7)	$\overset{\cdot}{a}$ 1	$\overset{\cdot}{h}$ 2	$\overset{\cdot}{h}$ 3	$\overset{\cdot}{c}$ (4)	$\overset{\cdot}{e}$ 5	$\overset{\cdot}{e}$ 2	$\overset{\cdot}{e}$ 3	$\overset{\cdot}{f}$ (4)	$\overset{\cdot}{a}$ 5	$\overset{\cdot}{a}$ 6	$\overset{\cdot}{b}$ (7)	$\overset{\cdot}{d}$ 1
Phr.	$\overset{\cdot}{e}$ 6	$\overset{\cdot}{e}$ 7	$\overset{\cdot}{f}$ (1)	$\overset{\cdot}{a}$ 2	$\overset{\cdot}{h}$ 3	$\overset{\cdot}{h}$ 4	$\overset{\cdot}{c}$ (5)	$\overset{\cdot}{e}$ 6	$\overset{\cdot}{e}$ 3	$\overset{\cdot}{e}$ 4	$\overset{\cdot}{f}$ (5)	$\overset{\cdot}{a}$ 6	$\overset{\cdot}{a}$ 7	$\overset{\cdot}{b}$ (1)	$\overset{\cdot}{d}$ 2
Lyd.	$\overset{\cdot}{e}$ 7	$\overset{\cdot}{e}$ 1	$\overset{\cdot}{f}$ (2)	$\overset{\cdot}{a}$ 3	$\overset{\cdot}{h}$ 4	$\overset{\cdot}{h}$ 5	$\overset{\cdot}{c}$ (6)	$\overset{\cdot}{e}$ 7	$\overset{\cdot}{e}$ 4	$\overset{\cdot}{e}$ 5	$\overset{\cdot}{f}$ (6)	$\overset{\cdot}{a}$ 7	$\overset{\cdot}{a}$ 1	$\overset{\cdot}{b}$ (2)	$\overset{\cdot}{d}$ 3

Während sich das Chroma genau an Terpanders Vereinfachung des Diatonons anschliesst, bietet sich im Enharmonion eine nach einem anderen Principe vorgenommene Vereinfachung der diatonischen Scala dar. Es wird nicht wie dort der obere Ton des Halbton-Intervalles, sondern der auf das Halbton-Intervall folgende Ton (die diatonische Lichanos und Paranete) ausgelassen. Den dorischen Melodien fehlt dort die Terz und Sexte, hier die Quarte (4) und Septime (7), — den phrygischen fehlt dort die Quarte und Septime, hier würde ihnen bei vollständiger Durchführung der enharmonischen Bildung die Prime und Quinte fehlen, — das Lydische endlich würde dort der Prime oder Quinte entbehren, hier ermangelt es der Secunde und Sexte.

Es wird unbenutzt gelassen	in Terpanders Diatonon und im Chroma	im Enharmonion
in dorischen Melodien	die 3te, 6te	die 4te, 7te
in phrygisch. Melodien	die 4te, 7te	die 1te, 5te
in lydischen Melodien	die 1te, 5te	die 2te, 6te

Als Olympus, wie Aristoxenus erzählt, für dorische Melodien die Lichanos ausliess und die Schönheit einer der Quarte sich enthaltenden Moll-Melodie erkannte, da hatte er streng genommen nichts anderes gethan, als die für die Dur-Melodien übliche Elimination der Quarte auf die Moll-Melodien zu übertragen: was sich für Dur passte, wurde auch für Moll als passend gefunden.

Die erst nach Olympus aufgekommene Einschaltung des enharmonischen Vierteltons ($\overset{\cdot}{e}$, $\overset{\cdot}{h}$, $\overset{\cdot}{a}$) in das Halbton-Intervall ($e f$, $h e$, $a b$) ist gerade so anzusehen, wie die Einschaltung der Töne $\overset{\cdot}{e}$, $\overset{\cdot}{h}$, $\overset{\cdot}{a}$ an dieselbe Stelle des durch Terpander vereinfachten Diatonon, welches hierdurch nach Ptolemäus Terminologie zum Diatonon entonon wird. Da sowohl Aristoxenus wie Ptolemäus versichern, dass die enharmo-

nischen Töne $\overset{*}{e}$, $\overset{*}{h}$, $\overset{*}{a}$ um ein wenig tiefer liegen, als die diatonischen Schalltöne $\overset{*}{e}$, $\overset{*}{h}$, $\overset{*}{a}$, so wird wohl etwas Wahres daran sein; doch ist nicht unbeachtet zu lassen, dass Archytas den enharmonischen Viertel-tönen dieselbe Höhe vindicirt, wie den Tönen $\overset{*}{e}$, $\overset{*}{h}$, $\overset{*}{a}$: Archytas also hat hier keinen Unterschied herausgeföhlt.

Und zwar wurden nach Aristoxenus die enharmonischen Viertel-töne angenommen in den lydischen und phrygischen Melodien pag. 10, 1 *ἐν τοῖς λυδοῖς καὶ ἐν τοῖς φρυγίοις*. Nachweislich kommen aber auch enharmonisch-dorische Scalen mit Viertel-tönen vor; jene Angabe des Aristoxenus ist also wohl so zu verstehen, dass die Anwendung des Vierteltones zunächst nur in den lydischen und phrygischen Melodien Eingang fand, von den dorischen dagegen noch länger ausgeschlossen blieb. Wäre bei phrygischen Melodien die enharmonische Vereinfachung in jedem Tetrachorde angewandt worden, so würde ihnen, was unmöglich ist, sowohl die Prime wie die Quinte gefehlt haben. Die hier entstehenden Bedenken werden durch die enharmonischen Scalen der „ganz Alten“, welche bei Aristides Pag. 21 erhalten sind, gehoben *). Hier sind auf einem durch die drei Töne hypaton, aber noch nicht durch den Proslambanomenos erweiterten Diezeugmenon-Systeme der sog. lydischen Transpositionsscala



5 enharmonische Scalen ausgeführt, welche dort *Δωριστι*, *Φρυγιστι*, *Μιξολυδιστι*, *Ἰαστι*, *σύντονος Αὐδιστι* genannt werden: mit dem höchsten Tone *a* beginnt abwärts steigend die *Δωριστι*, mit dem zweiten Tone *g* die *Φρυγιστι* u. s. w.; die vorletzte der dort verzeichneten Tonarten beginnt mit dem Tone *d*, die letzte mit dem Tone *c*. Diese beiden letzten

*) Die von mir der Deutung dieser Scalen schon früher gewidmete Arbeit sieht ein vielerfahrener Mitforscher auf dem Gebiete der alten Musik als eine unnütze, an einen sehr unfruchtbaren Gegenstand verschwendete Mühe an. Ich bin anderer Ansicht über den Werth dieser Quellen und sehe mich genöthigt, das was ich früher über jene Scalen gesagt, im Zusammenhange mit einigen erst späterhin daraus gezogenen Ergebnissen noch einmal vorzubringen, — diesmal, wie ich hoffe, in einer Weise, welche die hohe Bedeutung jenes alten Scalenverzeichnisses besser erkennen lassen wird.

Scalen können auf dem zu Grunde gelegten Tonsystem, welches nicht tiefer geht als bis zur $\acute{\upsilon}\pi\acute{\alpha}\tau\eta\ \acute{\upsilon}\pi\alpha\tau\acute{\omega}\nu$, nur zum Theile ausgeführt werden; bei der vorletzten muss der tiefste Ton d , bei der letzten müssen die beiden tiefsten Töne d und c fehlen. —

<p>$\Delta\omega\rho\iota\sigma\tau\acute{\iota}.$</p> <p style="text-align: center;"> $\overbrace{g}^{\text{τόν.}}$ $\overbrace{a \overset{\cdot}{a} b}^{\delta. \delta.}$ $\overbrace{d}^{\text{δίτον.}}$ $\overbrace{e \overset{\cdot}{e} f}^{\text{τόν.} \delta. \delta.}$ $\overbrace{a}^{(\delta\acute{\iota})\text{τόν.}}$ </p>	<p>F () < □ □ □ ♩</p>
<p>$\Phi\rho\upsilon\gamma\iota\sigma\tau\acute{\iota}.$</p> <p style="text-align: center;"> $\overbrace{g}^{\text{τόν.}}$ $\overbrace{a \overset{\cdot}{a} b}^{\delta. \delta.}$ $\overbrace{d}^{\text{δίτον.}}$ $\overbrace{e \overset{\cdot}{e} f}^{\text{τόν.} \delta. (\delta)}$ $\overbrace{g}^{\text{τόν.}}$ </p>	<p>F () < □ □ □ Z</p>
<p style="text-align: center;"> $\overbrace{e \overset{\cdot}{e} f}^{\delta. \delta.}$ $\overbrace{g}^{\text{τόν.}}$ $\overbrace{a \overset{\cdot}{a} b}^{\text{τόν.} \delta. (\delta)}$ $\overbrace{e}^{\text{τριῶν τόνων.}}$ </p> <p style="text-align: right;">Μιξολοδιστί.</p>	<p>□ □ □ F () □</p>
<p style="text-align: center;"> $\overbrace{e \overset{\cdot}{e} f}^{\delta. \delta.}$ $\overbrace{a}^{\text{δίτον.}}$ $\overbrace{c}^{\text{τριημιτόν.}}$ $\overbrace{d}^{\text{τόν.}}$ </p> <p style="text-align: right;">Ἰαστί.</p>	<p>□ □ □ (□ <</p>
<p style="text-align: center;"> $\overbrace{e \overset{\cdot}{e} f}^{\delta. \delta.}$ $\overbrace{a}^{\text{δίτον.}}$ $\overbrace{c}^{\text{τριημιτόν.}}$ </p> <p style="text-align: right;">Συντονολυδιστί.</p>	<p>□ □ □ (□</p>

Die überlieferten Notenzeichen (wir haben der Kürze wegen bloss die Instrumentalnoten mit Hinweglassung der jedesmal darüber stehenden Vocalnoten hergesetzt) stehen handschriftlich völlig gesichert, die Intervallegrößen der durch sie bezeichneten Töne werden ausserdem noch ausdrücklich von Aristides mit Worten angegeben, z. B. τὸ $\Delta\acute{\omega}\rho\iota\omicron\nu$ ἐκ τόνου καὶ δίσσεως καὶ δίσσεως καὶ διτύνω u. s. w. Wir haben diese Aristideischen Angaben mit den Abkürzungszeichen $\tau\acute{\omicron}\nu$, $\delta\acute{\iota}\tau\omicron\nu$, δ . (d. i. $\delta\acute{\iota}\sigma\iota\varsigma$) in die obige Tabelle mit aufgenommen; die hierbei vorkommenden handschriftlichen Irrthümer*) lassen sich mit Hülfe der Notenzeichen und des von Aristides für eine jede Scala in Worten ange-

*) Wir haben diese nur in Auslassungen bestehenden Fehler der Handschriften in der obigen Tabelle mit angemerkt: es ist in der $\Delta\omega\rho\iota\sigma\tau\acute{\iota}$ τόνου statt $(\delta\acute{\iota})\tau\acute{\omicron}\nu$ geschrieben, in der $\Phi\rho\upsilon\gamma\iota\sigma\tau\acute{\iota}$ und Μιξολυδιστί ist die eingeklammerte $\delta\acute{\iota}\sigma\iota\varsigma$ (δ) in den Handschriften ausgelassen.

gebenen Gesamttumfanges (z. B. τέλειον διὰ πασῶν, — διὰ πασῶν ἐλλείπον τόνῳ) aufs genaueste berichtigen.

Ein anderer Fehler der Ueberlieferung bezieht sich auf die zu den beiden letzten Scalen hinzugesetzten Zuschriften Ἰαστί und Συntonολυδιστί. Weshalb beide Scalen nach der Tiefe zu nur bis zum vorletzten oder drittletzten Tone fortgeführt sind, davon haben wir schon oben einen zureichenden Grund angegeben. Die letzte Scala wäre bei der einmal zu Grunde gelegten lydischen Transpositionsscala selbst dann nicht bis zum tiefsten Tone (c) fortzuführen gewesen, wenn man zu dem Tetrachorde hypaton auch noch den Proslambanomenos (d) hinzugefügt hätte. Doch ergibt sich die Ergänzung nach der Tiefe zu von selber, nämlich

	<i>d</i>	<i>e</i> \dot{e} <i>f</i>	(<i>g</i>)	<i>a</i>	(<i>b</i>)	<i>c</i>	<i>d</i>
<i>c</i>	<i>d</i>	\dot{e} <i>e</i> <i>f</i>	(<i>g</i>)	<i>a</i>	(<i>b</i>)	<i>c</i>	

In der Transpositionsscala ohne Vorzeichen würden die Töne folgende sein:

	<i>a</i>	<i>h</i> \dot{h} <i>c</i>	(<i>d</i>)	<i>e</i>	(<i>f</i>)	<i>g</i>	<i>a</i>
<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i> \dot{h} <i>c</i>	(<i>d</i>)	<i>e</i>	(<i>f</i>)	<i>g</i>	

Laut der Zuschrift soll die erste von diesen Scalen eine Jasti, d. i. Hypophrygische, die zweite eine Syntonolydisti sein. Man sieht aber sofort, dass vielmehr die letzte eine Jasti ist, dass also eine Vertauschung der Namen statt gefunden hat und dass der Name Syntonolydisti der ersten Scala zukommt; auch anderweitig lässt sich nachweisen, dass die Syntonolydische Tonart in der Folge der Intervalle mit der Aiolisti oder Hypodorischen übereinkommt, obwohl sie sich in ihrer tonischen Bedeutung wesentlich davon unterscheidet. Denn sie gehört, wie es schon der Name Syntono-Lydisch besagt, dem Lydischen Dur (mit übermässiger Quarte) an, und zwar versteht man unter Syntono-Lydisch diejenige Species dieses Dur, in welcher die Melodie mit der Dur-Terz abschliesst.

Die Hypophrygischen Melodien werden in alter Zeit auf dem oktachordischen Diezeugmenon-Systeme ausgeführt, — eben dasselbe muss bei den Syntonolydischen Melodien der Fall gewesen sein, denn diese kommen ja in der Octavengattung mit der auf dem genannten Systeme auszuführenden Hypodoristi überein. Dort nun kommt der Schlussston der Hypophrygischen und Syntonolydischen Melodie, den

das Scalenverzeichniss bei Aristides an das Ende stellt, in die Mitte zu liegen.

Hypophrygisch (Schlusston <i>c</i>)	<i>a</i> 6	(<i>b</i>) (7)	<i>c</i> 1	<i>d</i> 2	<i>e</i> 3	<i>e</i> 4	(<i>g</i>) (5)	<i>a</i> 6
Syntonolydisch (Schlusston <i>d</i>)	<i>a</i> 7	(<i>b</i>) (1)	<i>c</i> 2	<i>d</i> 3	<i>e</i> 4	<i>e</i> 5	(<i>g</i>) (6)	<i>a</i> 7

In jeder der beiden Scalen fehlen die Töne *g* und *b*. Nur das obere Tetrachord (von *e* bis *a*) ist enharmonisch gehalten: es fehlt der auf das Halbtonintervall folgende diatonische Ton (*g*) und das Halbtonintervall selber ist — nach Olympischer Weise — in zwei enharmonische Diesen getheilt. Das untere Tetrachord dagegen (von *a* bis *d*) gehört nicht der Enharmonik, sondern der nach Terpanders Weise vereinfachten Diatonik an: es fehlt der obere Ton des Halbtonintervalles; eine Einfügung des im Diatonon entonon der späteren Kitharodik üblichen Schalttons *a** hat nicht statt gefunden.

Wir haben hier zwei interessante Beispiele einer *μῖξις*; verschiedener Tongeschlechter in den beiden Tetrachorden einer Octavengattung. Andere *μῖξεις* dieser Art kennen wir aus Ptolemäus (Diatonon und Chroma, Diatonon entonon und Diatonon syntonon); von einer *μῖξις* mit dem Enharmonion weiss Ptolemäus, weil dieses zu seiner Zeit längst aus der Praxis verschwunden ist, nichts zu berichten, aber das von uns herbeigezogene Scalen-Verzeichniss des Aristides stellt es als eine feste Thatsache hin, dass für hypophrygische und syntonolydische Melodien die enharmonische Bildung auf das obere Tetrachord beschränkt war, während das untere Tetrachord dem von Terpander vereinfachten Diatonon folgte. So kommt es denn, dass diese hypophrygischen und syntonolydischen Melodien einerseits mit der Olympischen Enharmonik die Auslassung der Sexte (hypophrygisch) und der Quinte (syntonolydisch), andererseits mit der Terpandrischen Diatonik die Auslassung der Septime (hypophrygisch) und der Prime (syntonolydisch) gemein haben. Dass man bei den hypophrygischen als unteres Tetrachord ein diatonisches nahm, hat noch seinen besonderen Grund. Wäre nämlich auch das untere Tetrachord enharmonisch gebildet, so hätte der dritte Ton *c*, welcher hier als hypophrygischer Schluss durchaus nothwendig ist, wenigstens bei normaler enharmonischer Bildung eine Elimination erleiden müssen.

Analog der iastischen und syntonolydischen Scala müssen wir jetzt die von Aristides für die enharmonisch-phrygische Scala überlieferten Töne

<i>g</i>	<i>a</i>	<i>a</i> [♯]	<i>b</i>	(<i>c</i>)	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>e</i> [♯]	<i>f</i>	<i>g</i>
5	6		7	1	2	3		4	5

auf das Tonsystem, in welchem in älterer Zeit diese Tonart ausgeführt wurde, übertragen. Dies Tonsystem ist das heptachordische Synemmenon-System. Der phrygische Schlussston *g* wird alsdann in die Mitte (auf die *λιχανὸς μέσων*) fallen, der fünfte Ton der Aristideischen Scala wird zur *νήτη συνημμένων* werden:

	<i>e</i>	<i>e</i> [♯]	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>a</i> [♯]	<i>b</i>	(<i>c</i>)	<i>d</i>
Phryg.	3		4	5	6		7	1	2

Hier folgt das höhere Tetrachord (*a* bis *d*) dem normalen enharmonischen Baue, d. h. hinter dem durch Vierteltöne getheilten Halbtonintervalle *a b* ist der folgende Ton *c* ausgelassen. Aber das untere Tetrachord von (*e* bis *a*) ist abnorm. Hinter *e* ist der Schaltton *e*[♯] angenommen (es könnte derselbe dem Notenzeichen zufolge auch die Bedeutung von *e*^{*} haben), aber kein einziger diatonischer Ton dieses Tetrachords ist ausgelassen, wie es doch eigentlich bei der Annahme des Schalttones der Fall sein sollte. Man konnte den Ton *g*, als Schlussston der phrygischen Melodie, in keiner Weise entbehren und so unterblieb die nach der enharmonischen Regel erforderliche Eliminirung desselben — das Tetrachord ist aber eben deshalb kein enharmonisches im strengeren Sinne, oder vielmehr es ist zugleich enharmonisch und diatonisch:

enharmonisch	$\sharp e$	e	f	a	
diatonisch	e		f	g	a

Vergleichen wir nunmehr das zur Darstellung einer enharmonisch-phrygischen Melodie dienende Synemmenon-System mit dem eine enharmonisch-iastische oder enharmonisch-hypophrygische Melodie darstellenden Diezeugmenon-Systeme.

				Phrygisch. Schlusston.								
				<i>e</i>	<i>e</i> [♯]	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i> [♯]	(<i>c</i>)	<i>d</i>
				3		4	5	6		7	(1)	2
				—————				—————				
				—————				—————				
<i>a</i>	(<i>b</i>)	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>e</i> [♯]	<i>f</i>	(<i>g</i>)	<i>a</i>				
6	(7)	1	2	1		4	(5)	6				
Hypophryg. Schlusston.												

In der vorliegenden Transposition stellt sich sowohl das Hypophrygische wie das Phrygische als ein *c* Dur dar, welches von unserem modernen *c* Dur durch die Septime *b* statt *h* verschieden ist. Schloss die Melodie in der Dur-Prime *c*, so nannte man die Melodie, wie schon oben gesagt, eine Hypophrygische, schloss sie in der Dur-Quinte *g*, so hiess sie Phrygisch schlechthin. Bei einer vollständig enharmonischen Bildung der Melodie würde sowohl die Dur-Prime *c* wie die Dur-Quinte *g* haben fehlen müssen. Aber der hypophrygischen Melodie war die Dur-Prime, der phrygischen die Dur-Quinte als der jedesmalige Melodie-Schluss ton nothwendig. Daher musste da, wo die Prime oder Quinte beibehalten werden musste (im unteren Tetrachorde des Systemes) von der enharmonischen Norm abgewichen werden. Das untere phrygische Tetrachord zeigt eine Verbindung des enharmonisch getheilten Halbtonintervalles mit der diatonischen Lichanos (also im Ganzen 5 Töne: ὑπάτη μέσων, παρυπάτη ἐναρμόνιος, λιχανὸς ἐναρμόνιος, λιχανὸς διάτονος, μέση). Das untere hypophrygische Tetrachord lässt die enharmonische Bildung gänzlich fallen und bequemt sich statt deren dem vereinfachten Diatonon an.

Die hierdurch für das untere phrygische Tetrachord festgestellte Verbindung der Enharmonik mit der Diatonik (λιχανὸς ἐναρμόνιος und λιχανὸς διάτονος) lässt sich nun aber noch weiter nachweisen. Ganz in derselben Weise hat nämlich auch auf der von Aristides verzeichneten mixolydischen Scala

e $\overset{\ast}{e}$ *f* *g* *a* $\overset{\ast}{a}$ *b* (*c*) (*d*) *e*

hinter dem enharmonischen Pyknon *e* $\overset{\ast}{e}$ *f* der folgende Ton *g* gegen die strenge Regel der Chromatik keine Auswerfung erfahren, wohl aber ist dies der Fall bei dem auf das Pyknon *a* $\overset{\ast}{a}$ *b* folgenden Tone *c*. Ausserdem ist, wie überliefert wird, auch der Ton *d* eliminirt. Dies ist mir unverständlich und ich muss deshalb ein näheres Eingehen in das Wesen dieser mixolydischen Scala unterlassen.

Als enharmonisch-dorische Scala giebt Aristides folgende:

g *a* $\overset{\ast}{a}$ *b* (*c*) *d* *e* $\overset{\ast}{e}$ *f* (*g*) *a*

Dies ist vom tieferen *a* bis zum höheren *a* gerechnet ein vollständig normal gebildetes dorisches Enharmonion. Aber dem tieferen *a* ist

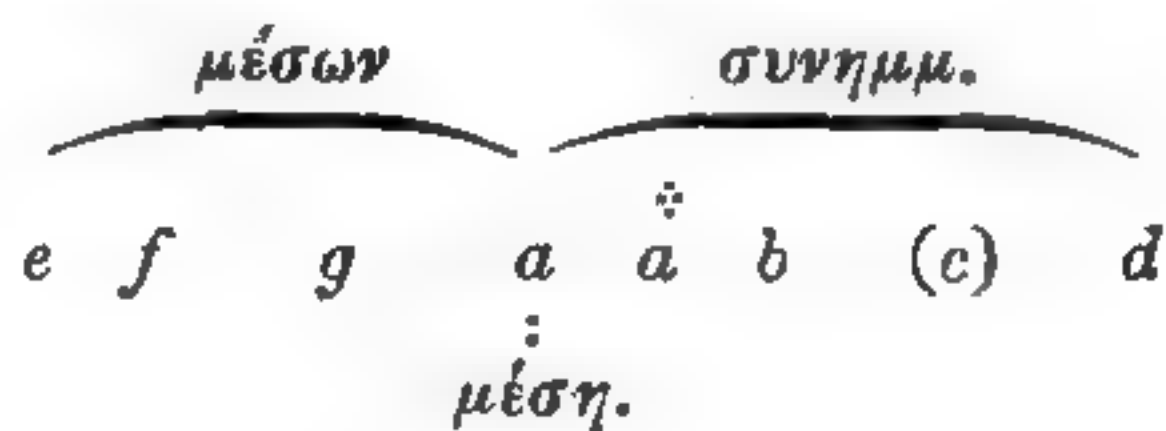
noch ein *g* vorangesetzt. Dies kann nach Massgabe der im Vorausgehenden gewonnenen Thatsachen keine andere Bedeutung haben als diese, dass wenn man über den Schlusston der dorischen Melodie (*a*) noch weiter in die Tiefe geht (also bei einem als gewöhnliche Form voraussetzenden plagalischen Baue der Melodie), dass dann der Ton *g* zugelassen wird, trotzdem dass die strenge Norm der Enharmonik die Auslassung desselben erfordern würde. In gleicher Weise fanden wir ihn auch im Phrygischen und Mixolydischen beibehalten. Uebertragen wir nun die von Aristides angegebene dorische Scala auf das heptachordische Synemmenon-System, auf welchem in älterer Zeit die dorischen Melodien ausgeführt wurden, so ergibt sich Folgendes:

$$\begin{array}{cccccccc} & \overset{\cdot\cdot}{e} & & & \overset{\cdot\cdot}{a} & & & \\ \text{e} & \text{f} & \text{g} & \text{a} & \text{a} & \text{b} & (\text{c}) & \text{d} \\ 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 1 & \end{array}$$

Es ist mithin in den enharmonisch-dorischen Melodien das tiefere Tetrachord des Systemes genau dasselbe wie in den enharmonisch-phrygischen Melodien. So fehlt denn den ersteren nicht wie wir oben der allgemeinen Norm zufolge annehmen mussten, zugleich die Quarte und Septime, sondern bloss die Septime, — und ebenso fehlt den letzteren nicht zugleich die Prime und Quinte, sondern bloss die Quinte. Das ist wenigstens der Fall, wenn die dorische und phrygische Melodie in der Quinte schliesst (also beim eigentlichen Dorisch und Phrygisch im Gegensatz zum Hypodorischen und Hypophrygischen). Und ebenso fehlt auch dem Hypophrygischen, dem Syntonolydischen, dem Mixolydischen immer nur der eine von den beiden Tönen, welche nach der abstracten Norm der Enharmonik ausfallen sollen, nicht aber der andere.

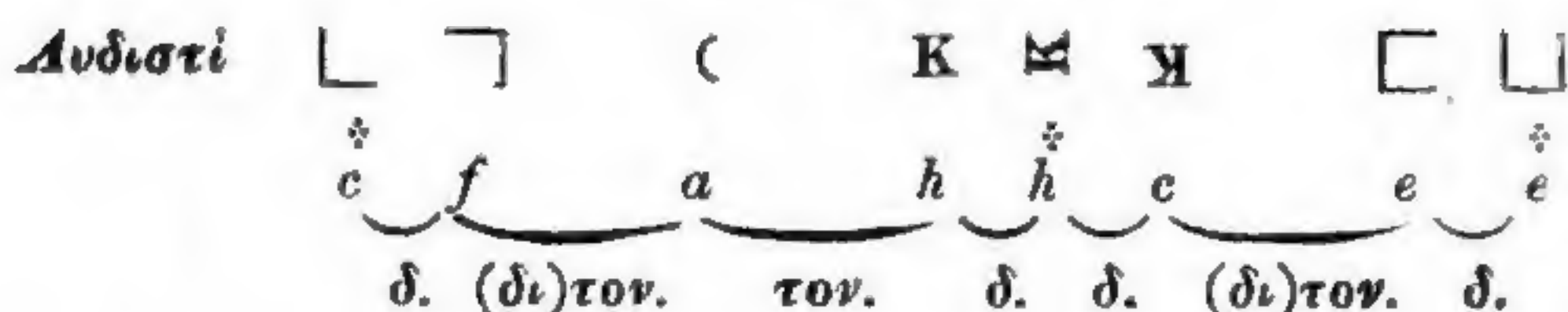
In sämtlichen enharmonischen Scalen findet also nur in dem oberen Tetrachorde des Systemes (sei es dem Diezeugmenon- oder dem Synemmenon-Tetrachorde) die enharmonische Auslassung des auf das Pyknon folgenden diatonischen Tones (der *παρὰνῆτη διεzeugμένων* oder *συνημμένων*) statt, nicht aber in dem unteren Tetrachorde (*μέσων*), denn hier bleibt der auf das Pyknon folgende Ton (*λιγανὸς διάτονος*). Nach Aristoxenus Darstellung pag. 9, 7 wurde Olympus durch zufälliges Auslassen gerade der *λιγανὸς διάτονος* auf die Erfindung des Enharmonions geführt. Ist dies nicht ein Widerspruch mit jener Thatsache? Wir müssen dies verneinen. Denn sofort setzt Aristoxenus hinzu: καὶ

οὕτως τὸ ἐκ τῆς ἀναλογίας συνεστήκός σύστημα θανυμάσαντα καὶ ἀποδεξάμενον ἐν τούτῳ ποιεῖν ἐπὶ τοῦ δωρίου τόνοῦ, d. i. und so habé er das nach der Analogie der ausgelassenen Lichanos eingerichtete System, voll Bewunderung seiner Schönheit, sich zu eigen gemacht und dorische Melodíeen darin componirt. Es ist dies nicht ein System, auf welchem die Lichanos ausgelassen ist, sondern welches nach Analogie der ausgelassenen Lichanos eingerichtet ist. Dies muss also ein System mit ausgelassener Paranete sein. Dass es dies letztere ist, welches Olympus bei seinen enharmonisch-dorischen Compositionen verwendet, geht hervor aus pag. 9, 21: τὸ γὰρ ἐν ταῖς μέσαις ἐναρμόνιον πυκνόν, ὃ τῶν χρωμάτων, οὐ δοκεῖ τοῦ ποιητοῦ (d. i. Ὀλύμπου) εἶναι.

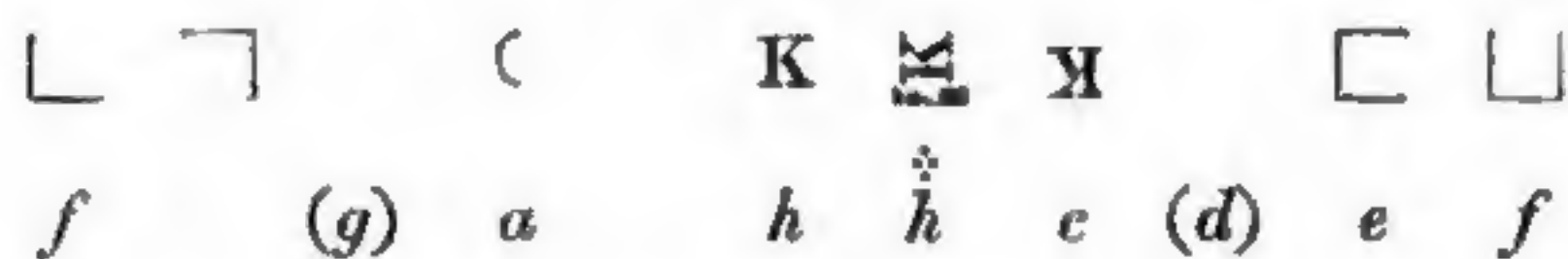


Das „ἐν ταῖς μέσαις ἐναρμόνιον πυκνόν“ ist das durch die μέση und die τρίτη und παρανήτη ἐναρμόνιος gebildete Pyknon $a \overset{\cdot}{a} b$, es setzt die Eliminirung des diatonischen Tones c voraus. Aristoxenus würde nicht gesagt haben, dass bei Olympus ein solches Pyknon noch nicht vorgekommen sei (oder was dasselbe ist, dass er das Halbtonintervall $a b$ noch nicht durch den Ton $\overset{\cdot}{a}$ getheilt hätte), wenn es nicht gerade dieses Halbtonintervall wäre, bei welchem man möglicher Weise auf den Gedanken kommen könnte, dass schon Olympus es durch den Viertelton getheilt habe. Mithin muss es gerade die diatonische παρανήτη συνημμένων sein, welche Olympus in seinen enharmonisch-phrygischen Melodíeen ausliess — gerade wie auch nach dem Resultate der enharmonischen Scalen des Aristides im enharmonischen Dorisch die diatonische παρανήτη συνημμένων ausgelassen wird. Von einem durch die Auslassung der diatonischen λιχανός bedingten „ἐν ταῖς ὑπάταις πυκνόν“ (d. i. $e \overset{\cdot}{e} f$) ist nicht die Rede — in der That wird, wie wir gesehen, auch späterhin die diatonische Lichanos für die enharmonisch-dorischen Melodíeen beibehalten. Ganz mit Unrecht sagt Burette von den Worten: „τὸ γὰρ ἐν ταῖς μέσαις ἐναρμόνιον πυκνόν“: „Il faudroit lire dans le texte τὸ γὰρ ἐν ταῖς ὑπάταις καὶ μέσαις ἐναρμόνιον πυκνόν“.

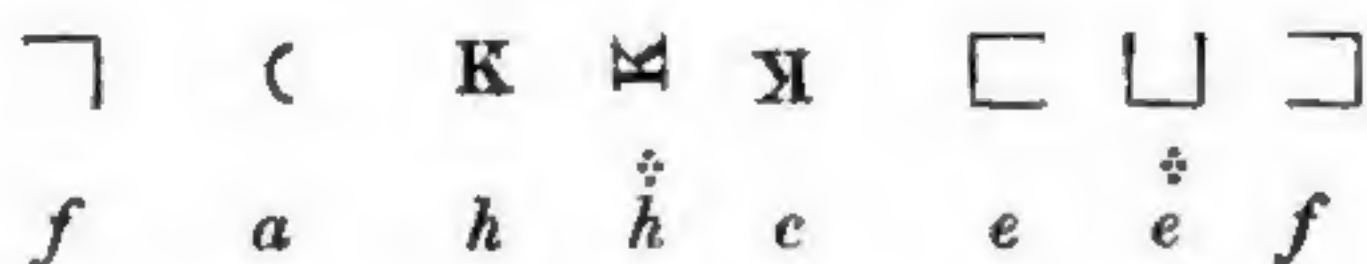
Es bleibt nun noch übrig eine sechste Scala des Aristides, die er als enharmonisches Lydisch bezeichnet:



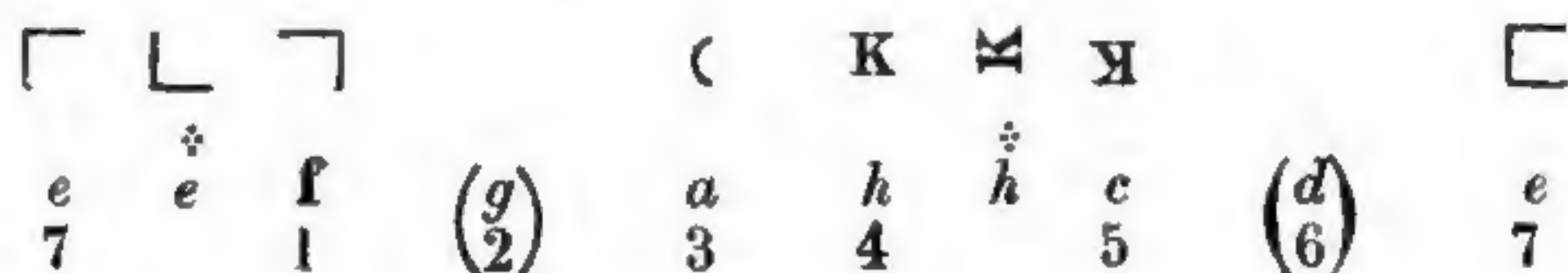
Der leicht zu verbessernde zweimalige Fehler der Handschriften $\tau\acute{o}\nu\omicron\nu$ für $\delta\iota\tau\acute{o}\nu\omicron\nu$ kann kaum in Betracht kommen. Wesentliche Bedenken aber gewährt Folgendes: 1) Die Scala ist nicht wie alle übrigen des Aristides in der lydischen Transpositionsscala (mit Einem b), sondern in der hypolydischen (ohne Vorzeichen) gehalten. 2) Wie ist es möglich, dass eine Octavengattung nach unten und oben von den der Scala fremden enharmonischen Mesopyknoi $\overset{*}{e}$ und $\overset{*}{e}$ begrenzt sein kann? Wie kann ein solcher eingeschalteter Viertelton den Schlusston der Melodie bilden? Es kann nun aber keine Frage sein, dass im vorliegenden Falle die Noten \sqcup und \square nicht wie die Darstellung des Aristides annimmt, die Bedeutung des enharmonischen Mesopyknons $\overset{*}{e}$ haben, sondern dass ihnen vielmehr diejenige Geltung zukommt, welche sie in der Notirung einer rein diatonischen Scala haben, nämlich die Bedeutung von f



Dann ist freilich die Angabe des Aristides, dass von \square bis \square ein Viertelton-Intervall sei, unrichtig (es müsste heissen: Halbton-Intervall); dann umfasst ferner das Intervall von \sqcup bis $($ nicht wie Aristides angiebt, eine $\delta\iota\sigma\iota\varsigma$ und einen $\delta\iota\tau\omicron\nu\omicron\varsigma$, sondern bloss einen $\delta\iota\tau\omicron\nu\omicron\varsigma$; dann ist endlich der zweite Ton \sqcap völlig unnütz. Die Notirung jener enharmonischen Tonart müsste folgende sein:



oder auf das oktachordische Diezeugmenon-System übertragen:



3) Eine weitere Schwierigkeit ist diese, dass die vorliegende Octavengattung (mit dem Schlusston f) *Αυδιστι* genannt wird. Sie sollte vielmehr *Υπολυδιστι* oder nach älterem Ausdruck *ἀνειμένη λυδιστι* genannt

sein. Doch ist diese Schwierigkeit am leichtesten zu heben. Die ganze Stelle des Aristides bezieht sich nämlich auf die von Plato in der Republik recensirten 6 Tonarten, welche, wie er sagt, durch die von ihm beigebrachten 6 enharmonischen Scalen erläutert werden sollen. Plato redet dort nun aber gar nicht von einer eigentlichen *Λυδιστὶ*, sondern vielmehr von einer *σύντονος λυδιστὶ* und einer *ἀνειμένη λυδιστὶ*, — dasjenige, was Aristides als *Λυδιστὶ* hinstellt, kann eben nichts anderes als die *ἀνειμένη λυδιστὶ* oder *ὑπολυδιστὶ* sein. Die übrigen Schwierigkeiten aber weiss ich nicht zu heben; die Fehler in der Notirung und die verkehrte Grössenbestimmung der Intervalle deutet darauf hin, dass die ursprüngliche Fassung der von Aristides benutzten Quelle durch irgend welche Zwischenhand eines mit dem Sachverhalte nicht mehr bekannten Umarbeiters entstellt ist. Auch die Verwechslung von *ἰαστὶ* und *συντονο-λυδιστὶ* muss derselben zur Last gelegt werden.

So ist denn von den enharmonischen Scalen des Aristides die sog. Lydische durch Irrthümer entstellt und deshalb unbrauchbar, und die Mixolydische ist (mir wenigstens) unverständlich geblieben, alle übrigen sind vollständig klar und durchsichtig und ausserordentlich reichhaltig an Ergebnissen und die specielle Gestaltung und Verwendung der Enharmonik.

Pag. 9, 14. *τιθέασι γὰρ τούτων πρῶτον τὸ σπονδεῖον, ἐν ᾧ οὐδεμία τῶν διαιρέσεων τὸ ἴδιον ἐμφαίνει*]. Unter *τὸ σπονδεῖον* (libb. unrichtig *τὸν σπονδεῖον*) ist ein bestimmtes *σπονδεῖον μέλος* zu verstehen (vgl. Pollux 4), welches man als die älteste der enharmonischen Compositionen (*πρῶτον τῶν ἐναρμονίων*) ansieht. Auch cap. 19 ist von alterthümlichen *σπονδεῖα μέλη* (*σπονδειαῶν* oder *σπονδειακὸς τρόπος* genannt) mit vereinfachter Scala die Rede; es fehlt ihnen nämlich entweder die *νήτη διεξενγ-μένων* oder *συντημμένων* oder (nach Terpanders Weise) die *τρίτη*. Das an unserer Stelle gemeinte *σπονδεῖον μέλος* hat ebenfalls eine vereinfachte Scala, aber es fehlt nicht die Nete oder die Triten, sondern die Auslassung ist eine derartige, dass in dem *σπονδεῖον μέλος* „keine der Tetrachordeintheilungen das den einzelnen Tongeschlechtern Eigenthümliche darbietet.“ Aristox. harm. 44 sagt: *πᾶν μέλος ἔσται ἢτοι διάτονον* (Halbton vor 2 Ganztönen ἢ *χρωματινόν* (2 auf einanderfolgende Halbtöne und 1 kleine Terz) ἢ *ἐναρμόνιον* (2 Vierteltöne und 1 grosse Terz) ἢ *μικτόν* (z. B. im unteren Tetrachorde diatonisch, im oberen enharmonisch) ἢ *κοινόν*. Das in Rede stehende *σπονδεῖον μέλος* gehört unter diese letzte Kategorie der *μέλη κοινά*, eben weil in ihm die so eben bezeichneten Eigenthümlichkeiten der 3 Tongeschlechter nicht zur Erscheinung kommen. Es

kann keine anderen als folgende Tetrachord-Eintheilungen gehabt haben:

$$\overbrace{h \quad f \quad a} \quad \overbrace{e \quad f \quad a}$$

d. h. es fehlte ihm die diatonische Lichanos und Paranete. Das auf diese Töne beschränktes *σπονδεῖν μέλος* ist nicht diatonisch, denn es folgten auf den Halbton keine 2 Ganztöne, es ist nicht chromatisch, denn es folgt auf den Halbton kein zweiter Halbton; es ist auch nicht enharmonisch (in dem späterhin technisch gewordenen Sinne), denn es fehlen die beiden Vierteltöne. Diejenigen, welche dies *σπονδεῖον μέλος* als „*τῶν ἐναρμονίων πρώτον*“ hinstellen, müssen es natürlich noch gekannt haben. Auch Aristoxenus kennt eine solche *μελοποιία* und beschreibt sie harm. pag. 23: „*Ὅτι ἔστι τις μελοποιία διτόνου λιχανοῦ δεομένη καὶ οὐχὶ φανλοτάτη γε, ἀλλὰ σχεδὸν ἡ καλλίστη, τοῖς μὲν πολλοῖς τῶν νῦν ἀπτομένων μουσικῆς οὐ πᾶν εὐδελόν ἐστι, γένοιτο μὲντὰν ἐπαχθεῖσιν αὐτοῖς, τοῖς δὲ συνειθισμένοις τῶν ἀρχαϊκῶν τρόπων τοῖς τε πρώτοις καὶ τοῖς δευτέροις ἱκανῶς δῆλόν ἐστι τὸ λεγόμενον κτλ.*“

Pag. 9, 16: *εἰ μὴ τις εἰς τὸ συντονώτερον σπονδειασμὸν κτλ.*]. Auf welche Weise diese an das Ende des cap. 38 gehörende Partie an diese Stelle gekommen ist, ist in der Einleitung S. 9 gesagt worden.



Aus dem Verlage von **J. E. C. Penckart** (Constantin Sander) in Breslau.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung.

- Ambros, Dr. A. W., Geschichte der Musik.** Mit zahlreichen Notenbeispielen. Vollständig in vier starken Bänden. Erster Band. Preis: 3 Thlr. Zweiter Band. 4 Thlr.
- Barthel, Carl, Handbuch zur biblischen Geschichte für Katecheten und Lehrer.** Ein Beitrag zur erbaulichen Schriftbetrachtung, enthaltend Bibelfunde, Geschichte des Reiches Gottes bis zur Gegenwart und Erklärung der darauf bezüglichen Abschnitte aus dem Alten und Neuen Testamente, insbesondere der sonn- und festtäglichen Episteln und Evangelien. Dritte vermehrte Auflage. gr. 8. 3 Bände. Geheftet. Preis: 3 Thlr.
- Brosig, Moriz, Modulationstheorie mit Beispielen** — zunächst für angehende Organisten. Geheftet. Preis: 10 Sgr.
- Enger, Dr. Rob., Elementargrammatik der griechischen Sprache.** 2. Auflage. Geheftet. Preis: 15 Sgr. — Dazu das Übungsbuch zum Uebersetzen aus dem Griechischen ins Deutsche, sowie aus dem Deutschen ins Griechische. gr. 8. Preis: 12 Sgr.
- Kniittel, August, Die Dichtkunst und ihre Gattungen.** Ihrem Wesen nach dargestellt und durch eine nach Dichtungsarten geordnete Mustersammlung erläutert. Dritte Auflage. gr. 8. Eleg. geb. Preis: 1 Thlr. 10 Sgr., eleg. geb. 1 Thlr. 20 Sgr.
- Kniittel, August, Geschichte der schönen Literatur der Deutschen mit Beispielen.** Für Deutschlands Töchter. gr. 8. Eleg. geb. Preis: 1 Thlr. 20 Sgr., eleg. geb. 2 Thlr.
- Kothe, B., Die Musik in der katholischen Kirche.** Wegweiser durch das gesammte Gebiet der katholischen Kirchenmusik nebst Abhandlungen über Regeneration derselben. 15 Bogen 8. Geheftet. Preis: 25 Sgr.
- Kothe, B., Auserlesene Lieder der katholischen Kirche für alle Zeiten des Kirchenjahres.** Nebst einem Anhang von Marienliedern für die Mariandacht. Zum Gebrauch für höhere Töcherschulen und geistliche Genossenschaften dreistimmig bearbeitet. Geheftet. Preis: 7½ Sgr.
- Landhard, Dr. C. F., Aus einem Lehrer-Tagebuch.** Zweite Ausgabe. Geheftet. Preis: 20 Sgr.
- Landhard, Dr. C. F., Pädagogisches Skizzenbuch für die Schule und den häuslichen Kreis zur Vereinigung ihrer beiderseitigen Wirksamkeit.** Geheftet. Preis: 25 Sgr.
- Reimann, Ernst Julius, Das Lustmeer.** Eine physikalische Darstellung für gebildete Laien. Mit einem Vorworte von Professor E. A. Rossmäyler. Zweite Auflage. 8. Eleg. geb. Preis: 1 Thlr. Geb. 1 Thlr. 10 Sgr.
- Reimann, Ernst Julius, Spiegelbilder aus dem Menschenleben.** Zur Belebung des Unterrichts und zur häuslichen Unterhaltung der Jugend. Sauber cartonnirt. Preis: nur 12½ Sgr.
- Rossmäyler, E. A., Die vier Jahreszeiten.** Mit 100 Illustrationen in Holzschnitt. Prachtausgabe, eleg. geb. Preis: 3 Thlr. 10 Sgr. Volksausgabe, Lex.-8. In illustriertem Umschlag. Eleg. geb. Preis: 1 Thlr. Eleg. geb. 1 Thlr. 10 Sgr.
- Rossmäyler, E. A., Die Geschichte der Erde.** Eine Darstellung für gebildete Leser und Leserinnen. Mit 100 Illustrationen in Holzschnitt. Zweite wesentlich verm. Aufl. Lex.-8. Eleg. geb. complet 1 Thlr. 20 Sgr. Eleg. geb. 2 Thlr.
- Stolz, Alban (Dom-Kapitular), Das Vaterunser und die zehn Gebote.** Zweite verbesserte Auflage mit einem Titelbilde von Professor Ludwig Richter. Geheftet. Preis: 9 Sgr., gebunden 15 Sgr.
- Westphal, Rudolf, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik.** In zwei Abtheilungen. Erste Abtheilung. Geheftet. Preis: 1 Thlr. 20 Sgr.
- Westphal, Rudolf, System der antiken Rhythmik.** Geheftet. Preis: 1 Thlr. 15 Sgr.